SHAKESPEARE

SEIN WESEN UND WERK

VON FRIEDRICH GUNDOLF

I

SHAKESPEARE

SEIN WESEN UND WERK

I.

SHAKESPEARE

SEIN WESEN UND WERK

VON

FRIEDRICH GUNDOLF

I. BAND

1·9·2·8

BEI GEORG BONDI IN BERLIN

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT · LEIPZIG
COPYRIGHT 1928 BY GEORG BONDI · BERLIN

MEINEM BRUDER

ERNST GUNDOLF

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/shakespeareseinw0001frie

EINLEITUNG

SHAKESPEARE ist die Gestalt geworden für das dichterische Schöpfertum das mit der Sprache eines bestimmten Volkes, einer bestimmten Zeit und einer besonderen Person lebendig bewegte Welt hervorbringt: Fülle und Ordnung selbständiger Wesen, Kräfte und Erscheinungen, unerklärbar aus Gründen, Zwecken oder Plänen eines bedingten Geistes. Dante gibt seinen Kosmos als gestaltiges Geist-, Seelen- und Willensgefüge, Goethe sein All in einer Folge mannigfaltiger Bilder, Winke, Sätze, andere Dichter geben Bilder aus der Welt oder drücken ihr Weltgefühl mittelbarer oder unmittelbarer in Weltstoffen aus.. sie verkünden Götter und Mächte oder zeigen Sinn und Sichten im seelehaltigen Wort. Keiner erscheint so all-schöpferisch wie der elisabethanische Dichter der 1564 in Stratford geboren und 1616 dort gestorben ist. Das Schöpfertum wurde früh als seine Eigenschaft bemerkt, erst seit Herder als sein Wert verherrlicht.

Die Fülle und Ründe seiner Gestalten — bald als Naturwahrheit, bald als Zauberei gepriesen, bald aus Beobachtungsgabe und Seelenkenntnis erklärt, bald aus überschwänglicher Phantasie — war, sobald Shakespeare in den Gesichtskreis der europäischen Bildung trat, das staunenswürdige Rätsel das Verständnis von den Nachdenkenden verlangte. Man war gewohnt aus den Werken eines Dichters entweder seine Gefühle, Gesinnungen, Meinungen abzulesen oder sie als Spiel der Einbildungskraft stofflich zu genießen, als Unterhaltung, Spannung und Belehrung. Shakespeare verbarg sich hinter seinem Werk als Person, wie man früh bemerkt und nachgeredet hat, sein Werk war vieldeutig und vielgesichtig wie nur die Wirklichkeit selbst. Kein Bekenntnis bohrte Löcher in seine Gestalten, und dennoch war der Mann der dies hervorbringen konnte zu geheimnisvoll als daß man nicht nach dem persönlichen Ursprung seiner Schöpfung, sobald erst ihr Zauber zu wirken begann, hätte forschen sollen. Man sammelte die spärlichen biographischen Notizen die über ihn umliefen aus einer Zeit die dem Theatermann keine Forscherneugier zuwandte und der es fern lag, Dichtungen aus ihres Verfassers Lebensumständen zu erklären. Hatte sich ein Poet Ruhm erworben und unsterbliche Werke hinterlassen, so kümmerte man sich wohl um seine Person als um eine Merkwürdigkeit und sammelte Daten seiner Wege und Eigenschaften. Die Werke las man daneben und suchte ihre Kunst oder ihren Sinn, nicht den Ausdruck eines bestimmten persönlichen Wesens. Biographie, Philologie, Ästhetik liefen fast unvermittelt nebeneinander her, bis Herder

den geschichtlichen Sinn für die Einheit von Lebensgeschehen und Lebensausdruck erweckte, bis die deutsche Romantik den Zusammenhang von Persönlichkeit und Werk zum Problem machte, bis Goethe in „Dichtung und Wahrheit" zeigte wie Gehalt des eigenen Lebens als poetischer Gehalt erscheine.

Um dieselbe Zeit rückte Shakespeare in den Mittelpunkt der dichterischen Betrachtung und wurde aus einem abseitigen, dumpf angestaunten oder bekrittelten Genie das Urbild des schöpferischen Vermögens. Damit stellte er die neue biographische Aufgabe: bei dürftigem Tatsachenmaterial und Mangel an Bekenntnissen (die Sonette wagte oder wußte man kaum als Bekenntnisse zu lesen) ein Dasein darzustellen das sich wie kein zweites im Werk erfüllt, vergegenwärtigt und vergegenständlicht hatte, einen schlechthin „objektiven" Dichter „erlebend" zu zeigen. So sind Shakespeares Werk gegenüber beinah alle dieselben Weltansichten tätig gewesen wie der Welt selbst gegenüber: von der Annahme eines Schöpfers der von außen stößt bis zum Pantheismus der im Werk selbst die Seele des bewegenden Gottes erfühlt. Der Vergleich mit Gott hat sich gerade bei Shakespeare immer wieder aufgedrängt, nicht um einer abgöttischen Bewunderung Ausdruck zu geben, sondern um das Unterscheidende und Beunruhigende gerade seiner Schaffensart und seiner Schaffensergebnisse zu bezeichnen. Wie die Glaubensdenker und Welterklärer sich fragten — ohne eine unmittelbare Antwort außer dem was sie jeweils für Offenbarungen hielten und was selbst wieder tausenddeutig war — wie ist die Welt entstanden? was hat der Schöpfer damit gewollt? wie besteht sie und wie ergründen und nutzen wir sie? so wuchs auch um Shakespeare eine breite Empirie, die sich mit dem Sammeln, Vergleichen und Verknüpfen von stofflichen Einzelheiten begnügt und das Wesen zu haben meint, wenn sie die Teile in der Hand hat: die Shakespeare-philologie mit ihren Quellennachweisen und Aktenfünden hat mehr als die Goethe- und die Dante-philologie den Stoff mit dem Gehalt verwechseln müssen, weil Shakespeare weniger als diese beiden selbst Winke gegeben hat wie er zu seinem Stoff gekommen sei und welchen Gehalt er damit ausdrücken wollte. Auch ist der Stoff dürftiger und zufälliger ausgewählt den man zu seinem Werk in Beziehung setzt.. mit Quellen und Anregungen ist hier wenig getan: Shakespeare ist der ganzen Weltgeschichte verschuldet bei dem unermeßlichen Umfang seiner Empfängnis und bei der Regsamkeit seiner Umbildungskraft. Gelingt es schon zu immer neuen Motiven bei ihm äußere Anstöße nachzuweisen, so bleibt es doch Stückwerk,

auch wenn man taktvoller zugreift als es meist geschieht: viele Quellenforscher sehen nicht wie man anders als aus Büchern oder Anregungen zu Motiven gelangen kann und meinen, man küßt, weil man küssen sah.

Ein anderer Weg zu Shakespeares Werk ist der psychologische, den Männer von breitem Gesellschaftsblick oder von grüblerischer Herzlichkeit beschritten haben. Die Hauptgefahr der psychologischen Suche bleibt eine falsche Einfühlung, indem eine heutige Erlebnisart, die weichlicher, kurzatmiger, nervöser und zärtlicher ist, in die Äußerungen der mächtigen Renaissance-seele hineingerät, zumal wenn die Gestalt- und Formwahrnehmung schwächer entwickelt ist als die Nachempfindung von Geist- und Seelenerlebnissen. Auch war man allzu leicht geneigt die Umsetzung der Erlebnisse in Dichtung nach dem Goethischen Vorgang zu sehen: „Dichtung und Wahrheit" ist ein so eindrucksvolles Vorbild für die Darstellung eines Dichterdaseins, daß man seitdem unwillkürlich das Verhältnis von „Erlebnis und Dichtung" so sah wie er es gezeigt, selbst wo die geschichtliche Einsicht sagte daß dies ein einziger, nicht übertragbarer Fall sei und daß zumal Shakespeares Werke nicht in dem Sinne als Bekenntnisse zu lesen seien wie der Werther, der Faust und der Tasso.

Bei keinem Dichter ist das allegorische Lesen, das heißt die Suche nach dem Sinn h i n t e r den Erscheinungen unnötiger, verwirrender und verlockender als bei Shakespeare. Die platonischen, christlichen, bedeutungssüchtigen, erscheinungsflüchtigen Denkgewohnheiten haben bei ihm weniger Grund und mehr Stoff gefunden als bei irgend einem . . weniger Grund, weil vielleicht seit Homer kein Dichter so ganz in dem Jetzt und Hier seiner Wahrnehmung lebte wie er, so aufging in der dichterischen Bannung wirklichen Alls in wirkliche Gestalten. An ihm wird ein Ursprung der Kunst, die Identität von Alleinheit und Erscheinungsvielheit erst vollkommen sinnfällig. Doch eben darum bietet er auch am meisten Stoff für jede Art der Hintersinnigkeit denen die Erscheinung nicht als Erscheinung zu nehmen wissen . . wie man es mit der Natur und der Geschichte macht, indem man sie finalistisch oder kausalistisch zurückführt auf Gotteszwecke oder Ursachen. Solche Deuter können bei Dante und Goethe sich beruhigen in dem ausgesprochenen Sinn, der „Weltanschauung" die ihre Gebilde durchscheinend eine Eigenschaft ihrer Form selbst ist: denn auch die Weisheit, das Gesetz, die Lehre, die Abstraktion selbst kann schon Erscheinung eines Durchschienenen sein. Shakespeares wirklichen Sinn hat man nicht gefaßt, wenn man nach seinem Hinter-

sinn greift. Seine Werke sind nicht Meinungsäußerungen über die Menschen und das Leben, vermittelt durch bühnenfigürliche Mundstücke, auch nicht Gefühlsausbrüche eines Theaterdichters, sondern sprachlich gebärdete Selbstdarstellung eines welthaltigen, allgesichtigen Menschen, dem das Schicksal ward in einer theaterreifen Zeit zu Worte zu kommen, so daß er das Wesen das er war vollständig in der ihm gemäßen Erscheinung ausleben durfte: ein leidenschaftlich lebendiges, aller Empfindungen und Gesinnungen mächtiges, von Gesichten der Natur und Geschichte heimgesuchtes Welt-herz in Dramen welche Welt nicht nur bedeuten, sondern enthalten. Er hat keinen Umweg bedurft, um zu erscheinen, kein für ihn sekundäres Mittel, wie die meisten deutschen Bildungsdichter ihre geschichtlich gewählten „Gattungen" — für die Drama, Roman oder selbst Lyrik vielfach nicht der notwendige erste Ausdruck ihres Gehalts waren, sondern schon Behelfe, um ihn auszulegen.

Die Darstellung von Shakespeares Wesen, wie es in Werken erscheint, ist jenseits biographischer Auskunftei und philosophischer Deutung im eigentlichen Wortsinne seine beste „Lebensbeschreibung". Wir verstehen darunter nicht die verknüpfende Aufzählung von benennbaren Ereignissen und Personen oder von Handlungen und Erfahrungen, sondern die Einheit von Charakter, Schicksal und Leistung, die einen bestimmten Stoff von Zeit, Raum und Art einmalig durchdringt, vergegenwärtigt und verewigt. Vom Werk aus wird erst die ganze darin verwandelte Umwelt faßlich, und wir wenden uns zu Shakespeares Werk, um zu sehen welche Welt darin welcher Mensch geworden ist. Was nicht in seinem Werk als Shakespeares Eigenschaft erscheint geht uns nichts an, und nur um diese zu verdeutlichen, heben wir ihn ab von seinen Fremdschaften. Daß Shakespeare 1564 geboren ist, sagt nicht über ihn etwas aus, sondern über dies Jahr — und wer ihn aus dem elisabethanischen Zeitalter, aus der Reformation, aus keltischer, romanischer, germanischer Blutmischung, aus dem Wesen der Bühne zu erklären meint, vergißt wie sehr alle diese Tatsachen erst durch Shakespeares und anderer großer Männer Dasein einen Inhalt bekommen haben. Zeitalter, Milieux usw. sind zwar keine Bündel von Lebensläufen, doch erst aus Zeugnissen ihrer einzelnen Menschen und besonders ihrer schöpferisch deutlichsten, schicksalsreichsten Genien, ihrer „Exponenten" das heißt eben Heraus-steller, Darsteller, wissen wir etwas darüber. Mit gutem Grund und nicht aus „Hero-worship" spricht man daher von Zeitaltern des Homer, Perikles, Augustus, Dante, Goethe . . oder auch nur von der

Zeit des Petronius, Cellini, Casanova, weil die Jahreszahlen, Einrichtungen, Ereignisse erst Farbe, Umriß, Eigenschaft, Sinn, Wert bekommen durch die Menschen, besondere oder massenhafte, die sie schaffen, tragen oder betreffen. Der Dreißigjährige Krieg ist für uns nicht die Zeit von 1618—1648, sondern die Jahre 1618—1648 sind für uns die Zeit Gustav Adolfs und Wallensteins, der Böhmen, Schweden usw. Rom ist nicht eine Ansammlung von Steinen am Tiber, sondern ein Gewirk gewaltiger Personen von unauslöschbarem Gesicht.. und widerum erscheinen die dumpfen Personen erst aus dem Licht der deutlichen. Wir fassen nicht Shakespeares Werk aus seinem Zeitalter, sondern sein Zeitalter durch sein Werk.

TITUS ANDRONICUS

WIR sehen ab von den Überlieferungen zu Shakespeares Herkunft und Jugend, die nur Namen, Zahlen oder Dinge enthalten, und suchen den Jüngling dort auf wo er selbst zuerst uns begegnet: in der Greueltragödie „Titus Andronicus". Bevor wir die Einflüsse und Muster feststellen, von denen solch ein Schülerwerk stärker bedingt wird als ein schöpferisches Meisterwerk, fassen wir das Shakespearische Eigentum aus dem Ton und der Bildkraft selbst.

Im „Titus Andronicus" ist der Bereich der seelischen Ergriffenheit und des Gefühls kaum angerührt: Häufung der Geschehnisse, Erhöhung der Stimme, Steigerung der Worte ersetzen nicht den Ton des Herzens, sie kommen aus der Absicht des Verstandes und der Vorstellung der Phantasie. Noch ehe wir durch die Literaturkunde darüber belehrt werden daß es sich hier um eine überbietende Nachahmung von Werken wie Marlowes „Tamerlan" und Kyds „Spanische Tragödie" handelt, noch ehe wir die Vorbilder kennen, sagt uns die Sprache des Jugendwerkes: sein Verfasser will eine bestimmte Wirkung bei seinem Publikum erzielen — Spannung, Gruseln, Sinnenreiz. Neben Marlowe und Kyd fällt schon am frühesten Shakespeare die sprachliche Sicherheit, Fülle und Breite des Dialogs auf .. eine seelisch noch unerschlossene, sinnlich aber schon geweckte und gewandte Kraft: ein Könner hohen Ranges, bei einem noch subalternen Wollen und scheinbar ohne ein Müssen außer dem entschiedenen mimisch rhetorischen Ausdrucksbedürfnis. Der „Titus Andronicus" als Menschendarstellung kraß und trocken, als Handlungsgefüge flach und schief, ist doch gewandt und geistreich im Zwiegespräch, der sinnlichen Wirkungsmittel mächtig .. so stumm das Herz noch ist, so offen sind die Augen, Ohren, Nerven des jungen Poeten. Schon dadurch ist er dem Titanen Marlowe und dem Idylliker Greene so weit überlegen wie der junge Goethe an sinnlicher Süße bereits im „Leipziger Liederbuch" den heiligen Sänger Klopstock und den schmiegsamen Wieland übertrifft, bei übrigens noch spielerischer Hand, flachem Gehalt und dürftigem Stoff. Was den Zeitgenossen an Shakespeare besonders auffiel und was sie mehr rühmten als seine Gestaltenfülle, hebt ihn schon im „Titus Andronicus" von den dramatischen Mitwerbern ab: „die Honigzunge", der geschmeidige Sinnenschmelz .. der bezeugt sich als Sprache lüsternen Begehrens und üppigen Schwelgens, der geschlechtlichen Blut-sinnlichkeit, in den Szenen zwischen Tamora und Aaron, besonders in der Schilderung von Dingen, Landschaften und Tieren, wie

in der Wiedergabe von Gebärden .. in all dem ist der „Titus Andronicus“ schon einzig, und die dies Stück dem Shakespeare wegen des Mangels an Seelentiefe und Herzensfülle mit einigem Grund absprechen möchten, werden doch keinen zweiten Elisabethaner finden dem sie diese vibrierende Saftigkeit zutrauen können.

Drei Gewalten haben ihm gleichsam in das Reich der Dichtung Bresche geschlagen, eh er zum Seelenkünder wurde: die Blutstärke die sich zunächst als strotzende Üppigkeit äußerte, die Wahrnehmung die zugleich als Augenhelle und Nervenfeinheit durch Tiefe, Raschheit und Sicherheit des gegenständlichen Auffassens waltet, und die Einfühlungskraft, gepaart mit der mimischen Regsamkeit die jede Erscheinung nicht nur als Gegenstand merkt, sondern als Zustand durchlebt. Shakespeares Dichtertum wird von außen nach innen erweitert. Bei Dante etwa sang zuerst und sofort die Seele ihren tiefen und vollen Ton und drang dann in immer weiteren Ringen vor, schrittweis sich die Wirklichkeit, Sinnenwelt oder Geisteswelt, anverwandelnd: sein Charakter ist früh fertig und deutlich. Bei Shakespeare, minder entschieden beim jungen Goethe, ist das besondere Talent, die Fertigkeit und Fülle den Dingen gegenüber, schon reif, bevor die selbständige Seele sich mit ihnen durchdringt: Hand, Auge und selbst Hirn reden bei Shakespeare früher als sein Herz, und erst die allmähliche oder jähe „Welt-werdung“, die immer innigere Vermählung mit den Dingen der Erde, zumal den menschlichen, hat Shakespeares Charakter gereift, ge„zeitigt“ und offenbart. Er ist freilich weniger als irgendein anderer von seinem Talent getrennt zu denken, von dieser einzigen Gabe, Welt in all ihren Breiten, Tiefen und Höhen darzustellen, mimisch-sinnlich und geistig-leibhaft. Man kann eher noch von Goethes Talent absehen und aus seinen Werken die „Persönlichkeit“ abziehen, seine Gesinnung fest-stellen jenseits ihres Ausdrucks. Man kann in Dante den Propheten sehen, neben dem Dichter: bei Shakespeare erscheint die Seele, der heroisch-pathetische Eifer, die schmerzliche und trunkene Herzensweisheit und der adlige, gerechte und tief vernünftige Erdensinn als durchdrungene Welt im lebendig gebärdeten Drama. Es gibt Künstler die in ihrem Talente aufgehen oder deren Charakter uns wenig kümmert oder neben ihrem Talent herläuft, z. B. Holbein oder Frans Hals. Unter Dichtern sind die großen französischen Tragiker, oder Lope de Vega, vielleicht sogar Calderon weniger als ihr Talent. Shakespeares Werke aber würden uns nicht so ergreifen, wenn wirklich seine „Persönlichkeit hinter seinem Werke verschwände“. Sie ist ganz in sein Werk eingegangen,

doch sie tritt nicht vor sein Werk und sie schwebt nicht darüber, sie steckt nicht dahinter, sondern offenbart sich darin und damit. Sein Genie ist nicht bloß die turnerisch erlangte Gewandtheit seines Wesens, sondern seine Fülle, Kraft und Schönheit selbst, von ihm so wenig getrennt zu denken wie die Schönheit eines Menschen von seinem Leib. Was man als Shakespeares Entwicklung bezeichnen kann, ist nicht wie bei Goethe die Weltwerdung seines Ich, sondern viel eher die völlige Ichwerdung, die Durchseelung seiner Welt, deren Wahrnehmung ihm schon früh eben als Anlage eingeboren war.

Der „Titus Andronicus" enthält alle dramatische Technik der Spannung, Buntheit, sinnliche Fülle, Breite, Stärke, Sicherheit der Vergegenwärtigung, ja selbst der Charakterzeichnung, Redekunst: kurz in Hinsicht des reinen Talentes erreicht er fast „Richard III". Er ist an Greueln nicht ärmer als der „Lear": wenn er uns kalt läßt oder sogar anwidert, so geschieht das nicht, weil das Werk eine Pfuscherei wäre, sondern weil Shakespeares Charakter darin noch nicht seinen Seelenton gefunden hat, weil hier wirklich noch Shakespeares Person sich hinter dem Werk verbirgt. Wenn der Lear nur ein spannendes Theaterstück mit merkwürdigen oder großartigen Seelengemälden wäre, so würde er uns kaum mehr angehen als der „Titus Andronicus": was uns daran erschüttert ist nicht die Handlung an sich, selbst wenn man sie als Weltuntergang empfindet, noch die Charaktere, sondern die alles durchdringende und erschaffende, der Handlung wie den Charakteren einverleibte Seele Shakespeares. Weil seine Seele durch biographische Notizen kaum von außen her bekannt ist, kaum mit ungestaltigen Reden aus dem Werk heraustritt, hat man seine Handlungen und Charaktere gern losgelöst, wohl gar ihre Objektivität ihm als Ruhm angerechnet, als spräche der Mensch Shakespeare sein Ich nicht in ihnen aus, sondern nur sie aus. Shakespeares Person heißt nicht Ich, außer in den Sonetten, und er nennt sie nicht, sie nennt sich nicht Faust oder Werther oder Hyperion, sondern sie heißt wirklich Romeo und Julia, Hamlet, Caesar, Lear, Tragedies, Histories und Comedies. Wenn man ihm Stücke abspricht, so geschieht es, weil man diese Seele, die uns aus den Werken der Reife liebgeworden, noch darin nicht findet, wie im Titus Andronicus, oder weil man darin eine völlig andere Seele findet: nur die letzteren kann man, sofern man für Seelen und ihren unverwechselbaren Grund überhaupt Wahr-nehmung hat, mit Sicherheit ihm absprechen, wie bestimmte Partien aus „Perikles" oder aus „Timon" oder aus „Heinrich VIII.": hier spricht nicht nur nicht der volle Shakespeare,

wie im „Titus Andronicus“ oder in den frühesten Königsdramen, sondern hier spricht eine positiv andere Seele mit deutlich anderer Geste, Farbe, Stimme (die man nicht aus Muskeln abhorchen muß). Wegen Mängeln oder Schwächen allein Shakespeare ein Werk abzustreiten geht nicht an: die bloße „Meisterschaft“ ist nicht immer sein Kennzeichen und ist nicht nur sein Kennzeichen. Die Abwesenheit aller wesentlichen Züge des reifen Shakespeare, wie bei „Heinrich VI., erster Teil“, kann uns mißtrauisch machen, aber nicht ganz sicher, solange wir nirgends darin eine positiv andere Seele vernehmen. Im „Titus Andronicus“ dagegen sind positiv Züge die nur Shakespeare und keinem andren eignen, wenn auch nicht seine tiefsten und höchsten Eigenschaften: darum ist es trotz seiner Roheiten ein Werk dieses Meisters, eh er ganz Meister war.

Wir entnehmen dem Werk selbst die Gründe woraus es stammt: weniger die bewußten Motive die das Ich des Verfassers veranlaßt haben es zu schreiben als das Wesen das darin zu Erscheinung kommen wollte. Beides kann zusammenfallen, muß aber nicht. Was in einem Werk lebendig bleibt das gehört seinem innersten Wesen an, was veraltet, seinen zeitlichen Absichten und Rücksichten, seinen Reflexionen. Der „Titus Andronicus“ ist entstanden aus dem Bedürfnis des Anfängers, auf der Bühne des elisabethanischen Englands zur Geltung zu kommen. Die Mittel zu diesem Zweck sah Shakespeare vor Augen und er atmete die Theaterluft desselben Klimas in dem Marlowe, Kyd, Webster gediehen. Heftig bewegte, sinnliche, hingerissene und hingegebene Personen, selbstisch bis zur Verhärtung oder bis zur Raserei, aber auch wieder aufgeschlossen bis zum Opfer und Untergang, lebend und webend in beständigem Austausch mit ihresgleichen, in heimlichem oder offenem Wettkampf um den Besitz der noch frischen Erdengüter, von franker Weltlichkeit, in der prächtigen und gefährlichen Hatz kaum sich besinnend auf ein dumpf gespürtes Jenseits, noch nah genug an der selbstverständlichen, mehr triebhaften als geistigen Frommheit des katholischen Mittelalters, bei allem selbstbewußten Eigentrutz doch mit ritterlicher Scheu vor dem Gefüge dem sie eingeboren waren und dessen heiligem Sinnbild, dem König, dem Hof, dem Staat, machtsüchtig in den Grenzen des Vasallentums und wohl auch bis zur Spannung und Sprengung dieser Grenzen, mit einer neuen Offenheit für die sämtlichen Sinn-, Farben-, Klang- und Redereize der südlichen Menschenbildung, die mit der gotischen dunkel glühenden Dämmerung siegreich rang: das ist die Gesellschaft die im Theater damals ein zugleich vereinfachtes und gesteigertes Abbild

ihres Daseins, die Vision ihres Lebenszustandes wollte. Nach unten schloß sich ein reges, wildes, kluges und kräftig rohes oder saftig sinnenwaches Bürger- und Pöbeltum an, das an dem Gesamt des „Staates" sich beteiligt fühlte und stolz war auf jede Pracht die sich über ihm wölbte oder vor ihm ragte. Runde und breite Sinnenfreude, dunkle und gedrungene Leidenschaft, mächtige Triebe und offener Erdenblick des Einzelnen, durchgehender Gemeinschaftsatem und -wind: das sind gleichsam die natürlichen Grundlagen des damaligen Theaters. Die Bildungsmittel dazu gab zunächst der Katholizismus mit seinen kultischen Spielen, worin das ewige Geschehen an seinen irdischen Sinnen-bildern gezeigt wurde. Die Kirche hatte den Apparat geschaffen, um dem hiesigen Bedürfnis ihrer Gläubigen die göttlichen Geheimnisse schaubar und faßlich zu machen. Über diese älteste Schicht des neueren Dramas hatte die Renaissance dann die wiedererweckten Zauber und Muster des heidnischen Götterdienstes gelegt und das Kultdrama verwandelt durch die Stoffe und Mittel des Bildungsdramas, das mit der sinnlich gläubigen Schaulust die geistige Rede-lust, Wissens- und Ausdruckslust mischte, den gottgefüllten Raum mit besonderen Menschen und Personen bevölkerte, und die religiösen Vorgänge ersetzte durch die geschichtlichen Ereignisse oder die gesellschaftlichen Taten, Leiden und Zustände. Nun erst fand das selbstgefühlige und selbstbewußte Einzeltalent die Macht, dieses Apparates sich zu bedienen, indem es ihm diente, und die Bretter, die erst Gottes Reich bedeuteten, bedeuteten jetzt des Menschen Raum, die von ihm erlebte Welt geschichtlicher Erinnerungen, persönlicher Erfahrungen und irdischer Leiden und Taten.

Wie schon das alte Mysterienspiel zugleich Vereinfachung und Steigerung sein mußte, um in den Bühnenraum von wenigen Klaftern und in die Aufführungsfrist von wenigen Stunden die göttliche Unendlichkeit und Ewigkeit zu vergegenwärtigen, so hatte auch das Bildungsdrama, erzogen an den statuarisch großen Gesichten des plastischen Altertums, die neue Mannigfalt der unendlichen Geschichte in wenige sinnfällige Bilder und Akte zu verdichten: Gestalten oder Ereignisse deren Namen in aller sinnlichem Gedächtnis schwang, oder Vorgänge die jedem geläufig waren, errangen neue Aufmerksamkeit, wenn sie sich als notwendig gedrungene und stilisierte Handlungsbilder von den Brettern herab zeigten: die Stilisierung, die schon in der Naturform des Theaters lag, wurde bald zur bewußten Kunstform. Dies ist Marlowes eigentliche Leistung: er hat wieder bewußt die Geschichteschau stilisiert, durch die Handlung, die Gebärdung und die Sagung.

Die erregenden Vorgänge wurden gehäuft in der Zeit: was Jahrzehnte in der Wirklichkeit auseinander lag wurde in eine Stunde gepreßt.. dies ist der eine Grund des „Greueldramas“.. denn Aufgang und Untergang werden zu „Greueln“ wenn sie aus ihrer zeitlichen Folge gerissen und gesondert erscheinen — die Stilisierung des Greuelvorganges. Der zweite ist die Stilisierung der Charaktere: hat ein Tyrann sich im Gedächtnis schon niedergeschlagen durch diejenigen Züge oder Schicksale wodurch er dem Gedächtnis angehört, wodurch er geschichtlich ist, so muß das Drama ihn fortwährend mit solchen Zügen zeigen, damit der Zuschauer ihn erkennt. Ein Tamerlan ist ein für allemal Tyrann und Welteroberer.. diese Sonderung auffallender Eigenschaften oder Gebärden ist ebenfalls „greuelhaft“ verzerrt. Jedes wirkliche Heldentum, bis zum Verbrechen hinab, ruht auf dem breiten Grunde eines komplexen Wesens oder ist nur gesteigerte Fülle der Natur. Die Vereinzelung von Zügen schafft immer Fratze oder Greuel. Shakespeare ist der einzige Elisabethaner der in seiner Reife den ganzen breiten Natur- und Schicksalsgrund der Wesen in seine Stilgestalten mit hereingehoben hat. Nicht die Stärkung und Häufung der blutigen Begebenheiten an sich ist das Gepräge des „Greueldramas“ als einer eigenen Tragödiensippe, auch nicht die Nervenwirkung an sich, sondern die isolierende Häufung von extremen Begebenheiten. Sonst wären Hamlet, Macbeth, Lear Greueldramen wie Marlowes Tamerlan oder Kyds spanisches Trauerspiel. Doch bei Shakespeare sind die entsetzlichen Geschicke die Auswirkungen einer großartigen Menschenwelt, bei seinen Vorläufern selbständige Theatereffekte. Shakespeare sah aus seiner großen Lebensfülle heraus Menschen und Mächte in deren Umkreis sich die Gewitter des Schicksals mit furchtbarer Stärke entluden. Marlowe und erst recht Kyd meinten ihre Figuren zu heben, wenn sie ihnen möglichst viele fürchterliche Schicksale aufluden. Der Greuel ist bei ihnen mehr ein Bühnengerät, eine Stilisierungsform: auch für Marlowe, der allerdings mehr als Kyd ein inneres Bedürfnis nach gigantischen Vorstellungen hatte, und nicht bloß die Zuhörer niederdonnern und aufwühlen wollte mit kaltem Theaterverstand.

Bei beiden kam außer dem Phantasieüberschwang und der Bühnenberechnung noch ein Bildungselement ins Spiel: die Nachahmung Senecas. Das Greueldrama der elisabethanischen Bühne, das Shakespeare als wirksamste Lockung jener Gesellschaft vorfand, stammt aus dem Stilisierungszwang des Bühnenapparates überhaupt, aus dem persönlichen Ungestüm des Marlowe und dem klassizistischen Muster Se-

neca. Unter diesen überwiegt die persönliche Kraft Marlowes, und er vor allem hat die neue Bühnensprache erst in den Dienst der Greuelstilisierung gestellt, als Nachahmer Senecas, doch auch mit einer frischen Art bunten Bildungsprunks und einem eigenen hohlrollenden Donner. Die Freude an der Bildung, den großen Worten und den dräuenden Tonfällen findet in Marlowes Dramen zum erstenmal ihre Stimme. Er hat der englischen Bühne aus einer stammelnden Pantomimik, deren Wirkung weniger im sinnvollen Wort als in sinnfälligen Bildern lag, erst ein Rede-drama geschaffen: von nun an steht die Sprache ebenbürtig, ja überlegen neben den andern sinnlichen Darstellungsmitteln des englischen Theaters .. und es bedurfte nur eines Schrittes, um sie zum Gesamt-träger des Dramatischen, zum endgültigen Ausdruck jeglicher Menschengebärdung zu machen. Diesen Schritt hat Shakespeare getan! Denn noch bei Marlowe liefen Bühnenbild, Charakterinhalt und Rede meist nebeneinander her: die Repliken waren oft reine Prunkstücke hohen Tons, ohne die Gestalten zu gebärden. Marlowes eigene Belesenheit oder Beredsamkeit wurde ihnen von außen her in den Mund gelegt statt aus ihrem Mund zu wachsen, und die Handlung behielt noch die spröde Roheit des stofflichen Faktums. Erst Shakespeare hat sie hereingezogen in das Seelengeschehen, das seine sinnliche Form nicht nur in der Mimik des Schauspielers, sondern auch in der Sprache des Dichters hat. Bei Marlowe sind viele Worte ohne jeden Gebärdengehalt, viele Vorgänge ohne jeden Sprachausdruck: beim reifen Shakespeare ist jeder Satz leibhaftig und jedes Tun sprachhaft. Sinn, Bild, Ton eine untrennbare Einheit. Marlowe ist auf der Stufe stehengeblieben die in Deutschland etwa Andreas Gryphius vertritt: die kunstvolle und absichtliche Verbindung, aber nicht Einheit des mimisch-sinnlichen Theaters mit der geistig gebildeten Rede.

Im „Titus Andronicus“ hat auch Shakespeare noch diese Grenzen eingehalten. Wenn er sein Vorbild Marlowe an Wucht und Schwung hier noch nicht erreicht, so übertrifft er ihn dagegen an Farbe, Mannigfalt, Regsamkeit. Die Breitendimension kommt bei ihm mehr zur Geltung als bei Marlowe, der nur die Höhe kennt und seine Figuren lieber einzeln steil aufreckt als übersichtlich gruppiert: sie halten Monologe auch wo sie zusammen sprechen. Im „Titus Andronicus“, so seelisch flach die Konflikte behandelt sind, fällt schon die szenische Polyphonie auf, deren unerreichter Meister Shakespeare geblieben ist. Wenn seine Gestalten sprechen, so ist es ein wirkliches Gespräch, ein Zuhören, ein Gegeneinander der Haltung.. jede seiner Repliken hat nicht nur

einen Sinn, sondern sie schafft auch Raum, Spannung und oft sogar Atmosphäre um sich her, sie ist gleichzeitig mit dem Zuhören oder Abwarten der Mitspieler.. während bei Marlowe jedesmal der Partner ausgeschaltet ist, bis sein Stichwort fällt. Shakespeare empfängt keine Rede unabhängig von der jeweiligen Schallstätte seines Bühnengeschehens. Gleich die erste Szene auf dem Kapitol, wo die beiden Thronanwärter ihre Ansprüche verfechten und Marcus Andronicus zwischen sie tritt.. die zweite Scene mit ihrem Pomp und Lärm, mit dem öffentlichen Getöse und heimlichen Murren, die Schlußszenen mit ihrem blutigen Gemetzel, so wenig sie seelisch uns sagen und so sehr die Figuren übertrieben lärmend für Zuschauer sprechen: ihr „sinnliches Leben vis à vis des Publikums" (nach Schillers Wort), szenische Gegenwart und dialogische Sicherheit lassen bereits hier den Dichter des „Julius Caesar" ahnen. Rein bühnenmäßig ist kaum eine tote Stelle drin, wenn auch manche absurde, und keine herzliche.

Nicht die mangelhafte Inszenierung, nicht die Schwäche der Spannung macht uns Shakespeares Erstling gleichgültig, sondern daß die lebhaft und flott inszenierten Figuren noch kein Eigenleben ausdrükken. Den Zeitgenossen, die noch der rasche, dicke und bunte Hergang als solcher ergötzte, war sogar kaum ein Werk Shakespeares anziehender als eben dies, wie die vielen Drucke und die Bearbeitungen durch die englischen Wanderkomödianten bezeugen: gerade der „Titus" ist neben dem „Hamlet", und vielleicht dem „Julius Caesar" ein Hauptzugstück der Shakespearebühne geblieben. Ben Jonson hält noch 1614 einen Ausfall für nötig gegen die Bewunderung gerade dieses Stücks. Es ist in der Tat das erste mit zugleich straffer und breiter Gruppierung der handelnden Personen: an Stelle des aufzugartigen Nacheinanders von blutigen oder grotesken Vorgängen ist hier schon eine räumliche Verteilung, eine Art szenischen Aufbaus und Überblicks, ein langer Atem des dramatischen Gedankens. Bei Marlowe beruht der Zusammenhalt in einer überragenden, riesig gesteigerten Figur, deren Biographie szenisch abläuft, mehr in einer Reihe als einer Folge von Handlungen. Die anderen Figuren dienen nur als Folien oder als Opfer des Titanen, der Marlowe allein naheging. Kyds Drama ist wenig mehr als eine dramatisierte Novelle: d. h. die wunderbare oder gräßliche Begebenheit zwischen etlichen Personen wird dialogisch gedehnt und vergegenwärtigt. Dies sind die beiden Grundtypen des englischen Dramas welches Shakespeare vorfand: das Heldenstück und das Geschehnisstück. Beide sind welt-los: Einzelheiten zufälliger Monstrosität, wie im Panoptikum die Figur rarer Verbrecher oder in der Moritat ein schreck-

liches Ereignis. Shakespeare hat schon in seinem unreifen Erstling die Figuren in einem Gesamt von Charakteren und Geschehnissen gezeigt, mit ihres Gleichen oder Ungleichen, das ganze Hin- und Widerspiel von lauten und stummen Spannungen, und ebenso mußte er jedes Geschehnis unwillkürlich fassen als die Entladung eines spezifisch menschlichen Klimas, einer Trieb- oder Gesinnungsatmosphäre: er konnte keine Gestalten ohne Gebärdung, Strahlung und Stimmung konzipieren, keine Vorgänge ohne Menschen, so daß in jedem, auch dem flachsten Drama Shakespeares ein einheitlicher Menschenraum schon mit der ersten Szene entsteht.

Diese Dreidimensionalität ist nicht nur seine Kunst oder Technik sondern fast seine Sehart, seine Eigenschaft. Mit sehr verschiedenen menschlichen Inhalten kann die Dreidimensionalität ausgefüllt werden, doch die menschlichen Inhalte seiner Einbildungskraft überhaupt in einem solchen Gesamtraum perspektivisch geordnet zu sehen, das war Shakespeares besondere Anlage.. bei ihm eine schöpferische Neuerung gegenüber seinen Vorgängern, bei seinen Nachfolgern und Nachfahren allerdings eine erlernbare Technik. Perspektive, Raum, Luft, Stimmung, Beseelung, Gebärdung, Schicksalsgefühl: es sind alles nur verschiedene Symptome desselben neuen Menschentums die in Shakespeare Sprache geworden, „zu Wort gekommen" ist. Seine Vorgänger fanden einen Bühnenraum vor und begnügten sich in diesen Raum entweder einzelne Figuren mit neuer Gebärde oder Stimme zu stellen, oder einzelne Vorgänge mit neuem Tempo: ihnen war das Theater Schau-platz für Aufführungen, Vor-stellungen.

Bei Shakespeare waltet zuerst keine neue Gesinnung: er wollte wirken wie die anderen Bühnenpoeten auch und suchte dazu die stärksten jeweils bekannten Mittel und Stoffe. Doch hatte er von der Natur die Gabe des räumlichen Sehens, daß ihm die Welt selbst als Schauplatz bewegter Menschen erschien, und die Bühne nicht nur als Schauplatz für vorstellbare Personen und Ereignisse, sondern als natürliches Ausdrucksmittel seiner notwendigen Seh- und Fühlart. So kommt das scheinbare Paradox, daß Marlowe, ein fraglos geistig anspruchsvoller, bildungsstolzer und titanisch ehrgeiziger Mensch, beim Verlangen sein ungestümes Ich in riesigen Bildern auf der Bühne zu entladen, das Theater zwar zur Stätte höherer und großartiger Einzeldarbietungen machen konnte, aber keineswegs sein bisheriges Prinzip verwandeln: die Bühne blieb auch ihm grundsätzlich eine Wirkungsstätte, wie die Kanzel, und das Drama ein Wirkungsmittel, wie die Künste der Singer und Springer, beide blieben gegenüber und wurden will-

kürlich miteinander verknüpft, nur die Geräte und Stoffe wechselten. Der junge Shakespeare, dessen bewußter Ehrgeiz um 1590 nicht so persönlich-titanisch war wie der seines Wegbereiters und der damals kaum irgendeine persönliche Gesinnung dramatisch austragen wollte oder sich als bewußter Neuerer empfand, hatte unwillkürlich die Bühne zum Sinnenbild seiner ganzen Sehart erkoren, und entlud die ganze Fülle seiner jeweiligen Lebensinhalte nicht für die Bühne vor Zuschauern in Theaterstücke, sondern er konzipierte das Theater und die Welt in derselben Form als dramatisch räumliches Menschen-geschehen. Die Wirklichkeit empfing er schon in Schauspiel-gestalt: er mußte sie nicht erst dazu herrichten, ja seine eignen Spannungen (wie seine Sonette bezeugen) die Umwelt und selbst die Lektüre durchwandelte er schon mit dem magnetischen Blick vor dem sie sich in Dramen gliederte. Und ihm fügte sich unwillkürlich die Arbeit für die bestehende Bühne nach dem Sehschema unter dem ihm das Leben sich aufdrängte, dreidimensional gespannt. Das ist alles eher als naturalistische Nachschilderung der Wirklichkeit in ihren dinggewordenen, auseinandergetretenen Einzelheiten: vielmehr die Lagerung der als weltschaffend erlebten Kräfte wurde für Shakespeare Drama, und wenn er Dramen schreiben wollte, verfuhr seine Hand und seine Phantasie mit Sprache und Bildungsstoff nach denselben unwillkürlichen Gliederungs- und Auswahlprinzipien die schon seinem Blut und Instinkt der Wirklichkeit gegenüber eingeboren waren. Daher vor allem seine unbegreifliche „Leichtigkeit", seine immer spielfähige göttliche „Freiheit" die auch das Schwerste bewältigt, als sei es sein natürliches Atmen und nicht eine „Aufgabe".

Auch die gepriesene Lebenswahrheit seiner Charaktere, ihre scheinbare Besonderheit, „Natürlichkeit" erklärt sich nicht aus psychologischem Tiefblick oder scharfer Merkekunst, sondern aus der dreidimensionalen Wirklichkeit, kraft deren Shakespeare die Menschenwelt wahrnahm, noch vor aller Menschenkenntnis und Charakterisierungskunst. Diese Wirklichkeit eignet selbst den flachen Figuren aus dem „Titus Andronicus", denn sie gehört schon Shakespeares dramatischer Sehart selbst und nicht erst der Höhe seines Könnens und der Fülle seines Wesens oder Wissens an. Doch erst die spätere Höhe und Fülle macht uns seine Gestalten wichtig genug, um uns spüren zu lassen wie sie zu ihrer Lebendigkeit kommen. Man hat sie zurückgeführt auf die Gabe „Individuen" zu schaffen, gegenüber den „Typen" der Klassik und des Klassizismus. Das heißt ein Symptom für die Ursache nehmen. „Individualität" ist der Eindruck den gestaltige Wirklichkeit

notwendig hervorbringen muß, nicht ein Mittel der Verlebendigung. Typenhaft wirkt auf uns jede bewußte Einordnung abgezogener Eigenschaften in einen gegebenen Raum oder Verdichtung von allgemeinen Begriffen zu figuralen Trägern. Überall wo wir ein Menschliches teilen, messen, wiederholen, also aus dem Raum worin es uns erscheint in einen anderen übertragen oder übertragbar denken können, erscheint uns das „Typische".

Die Gestalten der griechischen Tragiker und des Aristophanes erscheinen uns neben denen Shakespeares „typisch" durch eine optische Täuschung, durch die Entrückung über zwei Jahrtausende hinweg während welcher sie für uns zu mythischen Urbildern einer Menschenart geworden sind deren Besonderheiten wir nicht mehr so von innen her erfahren wie die der uns noch mitgeborenen Shakespearewelt. Auch gab es für die Athener ebensowenig wie für Homer außer dem gegenwärtigen Raum worin sie lebten, geschichtliche Zeiten. Die Welt worin der Mythus und die Tragödie sich abspielten war zugleich einmal und allgültig: einen anderen Wesensraum als den hellenischen, eine andere Geschichtszeit als die ihre konnten sich die hellenischen Dichter nicht vergegenwärtigen. Es gab keinen geschichtlichen Sinn und infolgedessen noch kein „Allgemein-Menschliches" im Gegensatz zu einem „Besonderen Menschlichen". Diese großartige Reinheit, Einfalt und Voll-kommenheit der hellenischen Menschenbilder, welche nur der gesteigerte Ausdruck ihres wirklichen, durchaus einmaligen Wesens war, wirkten auf die Nachfahren, die alexandrinischen, römischen und seit der Renaissance auf die neuen europäischen Bildungen dann „vorbildlich" als klassische „Typen", als nachahmenswerte und nachahmbare „Muster" aus denen übertragbare Regeln sich abziehen ließen. Eine ganze Weltliteratur entstand aus diesem Irrtum, aus der vermeintlichen Nachahmung bestimmter Griffe der griechischen Meister.. wir nennen nur das römische und das französische Theater mit dem Gefolge humanistischer, barocker und epigonischer Muster- und Regeldramen. Die Gattung — bei den echten Alten die geborene oder gewachsene Naturform eines besonderen geistigen Wesens und Schicksals — wurde bei den Alexandrinern aller Jahrhunderte zum leeren Schema in das man den Gehalt völlig anderen Menschtums einfüllte oder zwängte. Das „Ideal", bei den Alten der einfachste und stärkste Ausdruck des wirklichen besonderen Lebens oder das leibgewordene Seelengesetz oder Wunschbild gerade dieser unwiederholbaren Menschen, wurde mißverstanden als die zeit- und ortfreie über- d. h. schließlich unwirkliche Schablone des Wahren, Guten,

Schönen, die Abstraktion einzelner jeweils dem Geschmack zusagender Züge. So wurde auch der „Typus" das übertragbare Gewohnheitsbild das man sich aus der Nachahmung von antiken Mustern abgenommen hatte: der Tyrann, der Vertraute, der Schmarotzer sind immer wiederkehrende Beziehungen gewisser Bühnenfiguren zu anderen, erkennbar an festgelegten Gebärden und Tonarten. Typische Darstellung setzt voraus daß man die Menschen nicht als einmalige, in immer neuen Stätten und Stunden verkörperte Wesen erfährt, sondern als Zusammenstellungen immer wiederkehrender Eigenschaften oder als Träger immer wiederkehrender Beziehungen oder Bedeutungen.

Unser durchschnittliches pragmatisches Denken und Wahrnehmen faßt die Dinge nicht an sich, in sich, aus ihnen selbst, sondern schon mit dem unwillkürlichen Bezug auf uns, unseren Nutzen oder Wert oder Sinn: diese Beziehungen sind Auswahlprinzipien die in der Kunst eben als Typus, Ideal, Schema, Allegorie erscheinen. Wir haben keine Zeit jedes einmalige Lebewesen als solches aufzufassen, wir nehmen nur gewisse Merkmale ab die uns geläufig sind und die uns die Wahrnehmung, die Einordnung und die Verwertung des Wesens erleichtern, da unser Schauen aus unserem Tun, Wirken, Leiden, Leben stammt und nach dessen Bedarf erzogen ist. Man hat die Wiederholbarkeiten um ihres pragmatischen Wertes willen als Gesetzlichkeiten, als höhere Wirklichkeiten, und schließlich als tiefere Wahrheiten gegenüber der Fülle der nicht durch solche Merk-male erfaßbaren abgekürzten Erscheinungen genommen, und in typischer, idealistischer, regelmäßiger, musterhafter Kunst die wahre anerkannt. Diese Kunst verfährt nach den pragmatischen Gewohnheiten unserer Sinne und unseres Denkens: die schöpferische Dichtung zerreißt jenes ganze Beziehungsnetz und bannt, unmittelbar in den Wesenheiten des Lebens atmend (die nicht wiederholbare Merkmale und übertragbare Beziehungen nach Denkbedürfnissen kennen) diese in ihre einmalige Wahrnehmungsform, wie sie in der jeweiligen Eingebungsstunde, im schöpferischen Nu erscheinen, kraft des zauberischen Wortes. Einige Dichter nehmen nun blitzartig in solchem Zauber Landschaften, andere nehmen äußere oder innere Zustände, andere nehmen Gestalten wahr: Shakespeare unterscheidet sich von allen Dramatikern dadurch daß er Menschenwelt, d. h. Menschen mit ihrem Raum und ihrer Zeit zusammen, gleichzeitig, einheitlich wahrnimmt, nicht etwa nur Menschen ohne ihren einmaligen Raum wie Schiller, oder Räume ohne mitgeborene Menschen wie der alte Goethe. Dies ist als sein individualistisches, untypisches Schöpfertum vorzugsweise erschienen.

In seinen Anfängen hat Shakespeare die Gestalten die ihm vorschwebten noch nicht aus eignem Leben füllen können, sondern seine Wirkungen erzielen müssen durch die Nachahmung sinnfälliger Bühnentypen: der alte Maßloses leidende Held, der abgründige Bösewicht, die arglistige buhlerische Schönheit. Titus Andronicus, Aaron und die Gotenkönigin Tamora, die drei Gestalten auf denen der Titus Andronicus als ein Personendrama beruht, sind offenbar noch nicht Wesen die Shakespeare in sich erfahren hatte, sondern die er abgezogen hatte aus eindrucksvollen Vorbildern, aus Seneca und Marlowe: König Ödipus, der Jude von Malta und die Königin aus Marlowes Edward II. Wie solche Kräfte aussehen, wenn sie nicht „typisch", sondern schöpferisch aus Shakespeares Seele sich gestalten, das zeigen König Lear, Jago und Kleopatra: lebendiger als ihre Vorbilder sind sie schon im „Titus Andronicus" dadurch daß sie mit ihrem Raum zusammen vergegenwärtigt werden. Konzipiert sind sie nicht aus dem eignen Lebensgehalt, der immer einmalige individuelle Geschöpfe zeitigt, wie alles ursprünglich Lebendige, Geburten, sondern aus der Bildung, aus der Literatur, die bereits die Geschöpfe des Lebens oder der ursprünglichen Dichtung zurückgeführt hat auf „Typen", auf Träger bemerkenswerter, wiederholbarer, benennbarer Eigenschaften und Beziehungen. „Typisch" sehen ist nicht das Zeichen der ursprünglichen und schöpferischen Zeiten, in denen der Mythus entsteht, und der schöpferischen Dichter, die mythisch schauen, sondern der Bildungszeiten und Bildungsdichter, die schon Mythen vorfinden, deuten und verwenden, wie Seneca die griechische Tragödie anwandte und Marlowe wiederum die des Seneca. Auch Marlowe ist mehr Bildungsdichter als Urdichter: auch seine titanischen Helden oder Verbrecher sind mehr aus der durch antike Vorbilder entflammten Phantasie als aus seiner fraglos gewaltigen Selbstigkeit gespeist. Nur im Faust und im Edward brechen durch den rhetorischen Bombast eigne Seelentöne die bezeugen daß er nicht nur wie Klinger oder Grabbe ein „Renommist der Einbildungskraft" ist, berauscht von großartigen Vorstellungen, sondern ein ungestümer getriebener Mensch mit der Kraft seinen Ehrgeiz in die Tyrannen- und Titanentypen sprachlich einzuströmen. Ganz füllen konnte er sie nicht.. es bleibt ein Zwiespalt zwischen dem beabsichtigten Theaterdonner und dem unwillkürlichen Ausdruck eigner Leidenschaft. Sie sind mehr gemeint als erfahren.. darum an Lebendigkeit des Dialogs, d. h. der dramatischen Sprachgebärde schon den Gestalten aus dem „Titus Andronicus" unterlegen, den sie an Großheit der Gesinnung oder der Absicht übertreffen.

Auf Shakespeares frühester Stufe waltet noch die Neigung die Personen durch die Stärke ihrer Taten, Leiden und Reden zu charakterisieren. Die Handlung und die Rhetorik überwiegen noch weitaus die selbständigen Gestalten. In den reifen Werken strahlen die Vorgänge nur aus den Gestalten, bis zu den Bedienten hinunter — die Gestalten im „Titus Andronicus" sind zunächst die Begeher oder Erdulder bestimmter Handlungen. Nur die vollkommene Deutlichkeit und Sicherheit womit Shakespeare das Begehen oder Erdulden der Handlungen darstellt, zeigt daß die Gestalt nicht erst nachträglich ersonnen worden ist, um diese Handlung auf die Bühne bringen zu können (wie in den reinen Spektakelstücken etwa eines Kyd oder Webster) sondern daß die Handlungen nur als von eben diesen bestimmten Charakteren begehbar und erduldbar konzipiert wurden. Der Nachdruck aber lag auf den Handlungen: wie ein Bote eben der ist welcher etwas meldet, so sind Saturninus und Bassianus eben nicht ehrbegierige, zornige, junge Leute, sondern es sind die Thronprätendenten, Titus Andronicus ist zunächst nicht ein tapferer würdevoller Heldengreis, sondern der Mann dem man entsetzliche Greuel antut und der sich entsetzlich rächt, Lavinia ist weniger ein reines und keusches Wesen als ein Mädchen das man schändet und verstümmelt. Nur im Aaron und der Tamora ist ihre Eigenart, das Finstere und Wollüstige auch unabhängig zu denken von dem was sie tun, weil hier der erste Seelenbereich Shakespeares, die sinnliche Begier, über die reine Bühnenvorstellung hinaus ihre Aussagen erwärmt: ein lyrischer Schmelz, der hier allein den künftigen Dichter des Romeo ahnen läßt, schmeidigt die dichterisch stärkste Stelle des Stücks, das Stelldichein zwischen Aaron und Tamora. In allem übrigen herrscht kalte Verve des scharfen Auges und der flotten Hand.

Vergleichen wir damit Shakespeares Reife-gestalten, die aus Shakespeares eigenem Herzen diejenigen Menschtümer verkörpern wovon Titus Andronicus, Aaron oder Tamora die typischen Chiffern sind: den König Lear, den Jago und die Cleopatra! Lear ist ein Wesen dessen einzige Art in seiner jeweiligen Welt grade so erscheinen muß — das durch seine Einzigkeit mythisch wird. Weder ist er ein gütiger zorniger Greis der töricht sich preisgibt und, von seinen Töchtern mißhandelt, wahnsinnig wird, noch eine Allegorie auf das Opfer der Undankbarkeit, noch bloß der Erdulder maßloser Leiden: er ist der Lear derart daß man einen alten Dulder viel eher verdeutlicht, wenn man ihn einen Lear nennt, als indem man ihn durch Eigenschaften oder Schicksale zu kennzeichnen sucht. Ebenso ist Jago nicht ein be-

liebiger Schuft, aber auch nicht nur der Schuft der gerade diese ungeheuerlichen Bosheiten begeht, sondern ein eigenes Wesen mit seinen eignen einmaligen Handlungen, die zu ihm so gehören wie das Strahlen zum Licht — die er „sind". Auch er ist ein Typus geworden, weil man keinen bezeichnenderen Namen finden konnte für diese Einheit eines gemeinen Seins mit einem bösen Tun. Cleopatra endlich ist nicht unsterblich und nicht typisch durch ihre Vereinigung von weiblicher Zauberei und welterschütternder Politik, sondern diese Eigenschaften oder Schicksale, all diese immer wiederholbaren Weiblichkeit und diese einmalige geschichtliche Verstrickung hat für immer die Gestalt, die Farbe, den Ton der Cleopatra angenommen die Shakespeare gedichtet hat. Ja selbst die historische Cleopatra hat er rückwirkend in seine Vision hineinverwirklicht, hineinverdeutlicht und von ihm aus ist sie wieder in die neuere zumal deutsche Literatur als ein Typus oder als ein Sinnbild eingegangen: Goethes Adelheid von Weislingen, Schillers Julia Imperiali im „Fiesko", Kleists Kunigunde von Thurneck, Grillparzers Jüdin von Toledo gehören zu ihrer Nachkommenschaft.

Der Titus Andronicus, die Tamora, Aaron dagegen sind noch nicht aus einem seelischen Mittelpunkt gezeugt, sondern sie sind vorgestellt in ein literarisches und szenisches Schema hinein. Drei ursprünglich getrennte geistige Funktionen haben an solchen Figuren einen gemeinsamen Anhalt, aber nicht eine einheitliche Lebensform: 1. die Freude an gesteigerten menschlichen Eigenschaften, wie man sie aus Geschichte, Bühne oder Sage ablesen konnte mit oder ohne moralische Absichten, 2. der Schauer ungeheuerlicher Handlungen, Greuel oder Begebenheiten und 3. der Sinn für geistreiche oder pathetische Redekunst — die primitive Heldenverehrung im Guten oder Bösen, welche noch der Räuber- Ritter- oder Indianer-romantik zugrunde liegt, die pathologische oder kriminelle Spannung, aus der noch heute die Detektiv- oder Kolportage-geschichten sich nähren, und der seltnere und gebildetere Drang nach dem gehobenen Gebrauch des geistig sinnlichen Worts. Es unterscheidet Shakespeares Erstling von seinen Meisterwerken daß in ihm wohl schon persönliche Eigenschaften und Fertigkeiten und gewisse zeitliche Neigungen zu Worte kommen, unter dem Anhauch eines öffentlichen Geschmacks, einer literarisch szenischen Richtung und eines zufälligen Stoffs, aber noch nicht sein eigenes Herz voll Schauer und Schicksal, nicht seine eigene Welt, sondern nur eine vorgegebene Fremdwelt.

Das Zeichen dieser Lage ist der dichterische Vers Shakespeares

in seinen Frühwerken. Vollkommen sicher in allem greifbar Sinnlichen, Geistreichen und Willensmäßigen, aber ohne jedes Geheimnis, ohne Untertöne, ohne Hintergrund und Seelen-schwingung. Alle Errungenschaften Marlowes sind aufgenommen: der Ausdruck vorgestellter Affekte in sinnlich sicheren und zugleich heftig gesteigerten Bildern und Gleichnissen glückt immer — alles was das Auge wahrnehmen, die Haut spüren, der Verstand fassen kann fällt bereits in den Sagebereich des jungen Poeten. Dagegen ist nichts neu heraufgehoben aus dem noch uneroberten Bereich der seelischen Erschütterung und der geistigen Leidenschaft. Der seelische Durchbruch aus dem rationalen Können in das irrationale Müssen ist noch an keiner Stelle erfolgt. Nur in der schon erwähnten Buhlszene zwischen Tamora und Aaron nähert sich der junge Shakespeare der Schwellung und Spannung die ankündigt daß dem Gesagten das bisher noch Unsagbare innewohnt. Dieser Durchbruch verrät sich nicht so sehr in Bildinhalten, in neuen syntaktischen Formen oder im Wortschatz, als im Ton, im Rhythmus: er ist daher zwar jedem wahrnehmbar der den Sinn für geistige Vorgänge hat, aber kaum nachweisbar, da jede Feststellung schon, als Fixierung eines Bewegten, Fälschung wäre. Freilich äußert sich das neue Wahrnehmen auch im Wortschatz und Satzbau: aber dies ist nur die eine Seite des Durchbruchs, die nach außen, gleichsam dem Licht zugekehrte: die Verwandlung der Sicht.. die andere, innere, kann nur durch Mitschwingung erfahren werden, nicht durch Wortzeichen vermittelt. Alles Sichtbare hat sich Wortzeichen geschaffen und ist auch sagbar.. das Unsichtbare der seelischen Regung ist merkbar, nicht immer sagbar. Da die Phantasie des jungen Shakespeare noch nicht vom Herzen gespeist wird, so fehlt seiner Sprache fast völlig, was später einen ihrer Hauptreize ausmacht: die Gewalt der Umsetzung von inneren Kräften, Stürzen, Schwüngen in Gesichte.. die Heraufhebung des dunklen und blinden Geschehnisgrundes ins Gebärdenlicht. Nicht so sehr die Deutlichkeit als die Stärke seiner Bildersprache bezwingt uns, und die kommt daher daß hier ein tief bewegter Mensch den ganzen Vorrat der Sinnenwelt als Ausdruck benutzt. Bloße Beschreiber des Sichtbaren, bloße Bekenner des Gefühls oder Gedankens bewegen uns nicht so wie die Offenbarer, die Dar-steller, Heraus-steller, und deren Tat wirkt neuen Raum durch Bilder.

Solche Dynamik der Sprache kennt der junge Shakespeare noch kaum, weil sein Herz noch nicht wortreif ist. Der „Titus Andronicus" enthält musterhafte Gebärdenbilder für streitende, werbende, drohende,

jammernde Personen, aber keinerlei Seelenausdruck für die Gefühle und Leidenschaften die dem Streiten, Werben, Drohen, Jammern „zu Grunde“ liegen. Shakespeare hat mit festem Aug gesehen wie sich Menschen bei solchen Anlässen benehmen, und das hat er in seine Theater-rede gebannt, schon hier ein Meister der szenischen Vieltönigkeit beim Ordnen vieler redender Personen im gebärdsamen Bühnenraum. Doch hat er noch nicht auszudrücken gewußt was vorgeht, damit ein Mensch sich so oder so benimmt: darum hat er auch nur die allgemeinen Gebärdenstichworte und noch nicht die besonderen Seelentonfälle der Ergriffenheit. Darum fallen die gelehrten Anspielungen und die kunstreichen Gleichnisse oder Beschreibungen hier noch als selbständige Anhängsel, als aufgesetzte Lichter heraus: sie sind nicht im Fluß der Rede aufgetaucht, gleichsam Wellenkämme der Leidenschaft die im sinnlichen Licht der Sprache schäumen und schillern, sondern sie kommen aus einer dem Affekt des Sprechens von vornherein fremden Absicht, nämlich der, ein Wissen oder ein Können zu zeigen. Shakespeares Gedächtnis muß von früh auf ein umfassender Behälter zahlloser Vorstellungen aus der Natur, dem Alltag und der Überlieferung gewesen sein, die jeder Erregung die Sinnenbilder darboten. Doch vor dem seelischen Durchbruch war sein Gedächtnis noch nicht durchflutet von der Leidenschaft und die Bilder „strömten“ ihm noch nicht „zu“, sondern sie „fielen“ ihm „ein“ oder er suchte sie.. diese Wendungen bezeichnen den Unterschied zwischen der Bildersprache die aus der seelischen Wallung, Strömung selbst kommt und der welche als Fremdkörper in die Aktion sich einläßt. Die Bilder des reifen Shakespeare sind Funktionen seiner dramatischen Einbildungskraft selbst, sie schaffen den Raum durch ihr Bewegen.. sie setzen die Seelenbewegung in Sinnenraum um, wie die Wellen das Bild des Flusses erzeugen. Die Bilder des frühesten Shakespeare sind selbständige Einlagen oder Behänge des Geschehens.. man könnte sich die Rede auch ohne sie denken und nichts Wesentliches der Anschauung würde fehlen, während die Anschauung beim echten Bild erst durch eben dies Bild erscheint. Wenn Demetrius im „Titus Andronicus“ I, 2 die römische Grausamkeit mit der skythischen vergleicht:

> Derselbe Gott, der Trojas Königin
> Gelegenheit zu bittrer Rache gab
> An Thraziens Wütrich in dem eignen Zelt,
> Gönnt Tamora der Gotenkönigin — — — — —
> Daß sie die Blutschuld tilgt an ihrem Feind..

so ist das nur gelehrte Anspielung eines Anfängers der vor dem huma-

nistisch gebildeten Teil seiner Zuhörer sich ausweisen wollte: in die dramatische Aktion ist es nicht eingegangen, aus dem eigentlich dramatischen Bedürfnis ist es nicht hervorgegangen. Wenn aber Macbeth, der gehetzte Tyrann sagt: „Wozu sollt ich den römischen Narren spielen", oder Horatio auf der Terrasse die Vorzeichen vom Fall des großen Julius anführt, so sind diese Beispiele Farben der dramatischen Stimmung oder Gebärdenbilder, völlig eingelassen in den szenischen Nu der hier spricht.

Die Gleichnisse im „Titus Andronicus" sind größtenteils noch konventionelle Chiffern: der Opferdampf steigt „dem Weihrauch gleich".

> Hier lauert kein Verrat, hier schwillt kein Neid,
> Hier wächst kein schändlich Gift, hier ist kein Sturm

heißt es von der Gruft worin des Titus Söhne beigesetzt werden. Das sind die ein für allemal vorrätigen Wendungen die den Frieden des Grabes bezeichnen. Man vergleiche damit die Töne worin Macbeth den toten Duncan beneidet (III, 2):

> Nach heftigem Lebensfieber schläft er gut.
> Verrat tat ihm das Schlimmste, Stahl und Gift,
> Einheimische Tücke, fremder Ansturm — nichts
> Kann fürder ihn berühren.

Das ist erst aus dem einmaligen gegenwärtigen Zustand des Macbeth geboren und wäre trotz der Allgemeingültigkeit der Vorstellung in keinem andren Mund und an keiner andren Stelle gewachsen als eben hier. Kurz, zwischen dem einmaligen Herzen Shakespeares und den überlieferten Mitteln im „Titus Andronicus" ist noch eine Kluft. Shakespeare hat sich die Welt noch nicht angeeignet, so einverleibt, daß sie s e i n e erstmalige, einmalige Welt ist.

VERLORENE LIEBESMÜH

DIESELBE sinnliche Sicherheit und Handfertigkeit bei seelischer Unreife wie „Titus Andronicus“ bezeugen uns Shakespeares früheste Lustspiele „Verlorene Liebesmüh“ „Die Komödie der Irrungen“ und „Die beiden Veroneser“. Wenn sie uns trotzdem verhältnismäßig zulänglicher erscheinen als das Greuelstück, so liegt das nicht an ihrem selbständigen Wert, sondern daran daß wir an das Lustspiel von vornherein nicht die Ansprüche stellen wie an die Tragödie: die Gattung schon soll uns nicht das gehobene Bild des Weltzustandes geben, sondern Spiel der Erscheinungen, der Scheine — und wenn der Tragiker die Erschütterungen des Lebens kennen muß woraus die menschenbildende und schicksalshaltige Sprache erst entsteht, so genügt es, wenn der Komiker die gewordenen Menschen redend und handelnd sieht und zeigt. Er hat es nicht mit dem dunklen Grund, sondern mit der hellen Fläche zu tun. Freilich wird auch die Fläche am weitesten und reinsten fassen wer den Grund kennt — wie Plato wußte, wenn er das tragische und das komische Genie auf eine gemeinsame Wurzel hinführt: er hatte den Aristophanes vor Augen, die dionysische Komödie aus demselben Quell wie die dionysische Tragödie!

Die Komödie ruht, sofern sie nicht nur Schwank ist, von vornherein auf dem Geist im engeren Sinn, auf dem selbständigen Bewußtsein, auf dem Gegensatz zwischen Denken und Leben. Im geistreichen, humoristischen, ironischen Zustand kann kein Dichter eine echte Tragödie schreiben, nur im pathetischen. Dagegen kann nur aus dem Zwist zwischen Lebenszustand und Lebenssinn die echte Komödie gedeihen, als das reifste Kind des Humors beim Überwiegen des Gefühls .. der Ironie beim Überwiegen des Geistes.

Lang ehe Shakespeare die Sprache des Herzens fand, die immer wieder neu aus dem Grund des gefährdeten Daseins brechen muß, beherrschte er schon die Sprache des Geistes, die mit Gegebenheiten, Konventionen, Fertigkeiten ihre eigne Weise spielen darf — den Witz, wie im Deutschen dies Spiel ahnungsvoll heißt: es gehört zum Wissen, zum Bewußtsein. Wenn Shakespeares erste Trauerspiele gegenüber seinen späteren uns flach erscheinen und wir seinen Durchbruch daran erkennen daß er in die Seelen taucht und daraus die dichterische Kunde emporhebt, so erscheinen seine ersten Komödien uns im Vergleich zu seinen reifen zunächst eng .. d. h. der Sinnenbereich über den sein Geist hinspielt ist noch begrenzt. Noch ist nicht die

ganze Menschen- und Geisteswelt darin mit überlegener Weisheit beherrscht, sondern es sind nur abgeschlossene Sitten, Vorgänge oder Schichten lustig beleuchtet. Seine Früh-komödien sind monographischer als seine reifen, weil die äußere Erfahrung des jungen Shakespeare, sein Erd-überblick, seine „Welt-anschauung" noch nicht über den höfisch bürgerlich bäurischen Gesichtskreis hinausreichte den ihm das elisabethanische England, zumal London bot, und weil seine seelische Vorwegnahme noch nicht, durch große Erfahrung gesteigert, sich der Geschichte bemächtigen konnte. Man kann ohne äußere Reife ein tiefer Tragiker, kein weiter Komiker werden. Shakespeares spätere Komödien verraten in jeder Szene die Allgegenwart des umfassenden Blicks dem die Einzelbeobachtung von Sitten, Geschicken und Seelen nur Gleichnisse für den Lauf der Welt überhaupt holt, dem in jedem besonderen Zug das Ganze der Menschheit gegenwärtig bleibt das nötig war, um eben diesen Zug zu zeitigen. Er ist niemals bloßer Beobachter, Sittenschilderer, Lustigmacher um einer Einzelwirkung willen, sondern überall Welt-dichter, der sich an kein Einzelfaktum, an keinen moralischen, theatralischen, satirischen Zweck verliert, sondern seine göttliche Spielfreiheit mit dem Blick auf das gestaltenschaffende und gestaltenaufhebende Lebensganze bewahrt. Der junge Shakespeare hat noch nicht den grenzenlosen Spielraum des späteren und haftet deshalb befangener, bald unsicher übertreibend, bald flau tastend, an einzelnen Zügen des Stoffs oder einzelnen Griffen des Handwerks. Seine Spiel-freude, die übermütige Laune ist schon da, ebenso seine Spiel-mittel, die kombinierende Wortphantasie und Handlungsphantasie, aber noch fehlt eben der Spiel-raum. Die Weitsicht fehlt in seinen ersten Komödien, wie in seinen ersten Tragödien die Tiefe. In seinen ersten Tragödien hat er die sinnliche Weite und Stärke der bloßen Vorstellung, wo er die Fülle der inneren Erfahrung brauchte . . in seinen ersten Komödien die Regsamkeit des Geistes ohne die nötige Breite. Der Durchbruch den im Tragischen „Romeo und Julia", im Komischen etwa gleichzeitig „Der Sommernachtstraum" offenbaren, hat ihm die antizipatorische Gewalt verschafft, die mittelbar auch seinen Komödien zugute kam, indem sie ihm seinen Raum erweiterte, ihm das Erfahren aller Lebenszustände erleichterte. Das tiefste Herz ist dasjenige das der weitesten Spannungen fähig ist, das heißt das am meisten Welt in sich fassen, am weitesten sich in Welt ausdehnen kann, ohne zu zerreißen.. und der weiteste Geist ist derjenige, der die größte Fülle von Erscheinungen erfahren, d.h. sich eindeuten, in eigenes Fleisch und Blut verwandeln kann. Es gibt viel-

leicht ein umfassendes Gedächtnis, einen ausgreifenden Verstand, aber keinen weiten Geist ohne ein vielempfängliches Herz .. keine Vernunft ohne ein vernehmendes Lebensorgan . . und es gibt kein wahrhaft tiefes Herz das nicht fähig wäre sich in Welt zu erweitern, zu ergießen, zu verwandeln, umzusetzen durch Werk, Leid oder Tat, je nach dem Ruf der Schicksalsstunde.

Seine dramatische Laufbahn eröffnete Shakespeare nicht mit der Darstellung von Erlebnissen, sondern mit der Handhabung von Stoffen und Mitteln. Er ist kein „Stürmer und Dränger“.. vielmehr ein kalter entschiedener Handwerksmann. Der „Titus Andronicus“ soll die stärksten Szeneneffekte durch Häufung und Steigerung der damals eindrucksvollsten Stoffarten erreichen — das war des jungen Shakespeare noch ungeläuterter Begriff von Tragödie: Furcht und Mitleid als Nervenerschütterung kraft gräßlicher Vorgänge. Dem Komiker waren vom Stoff her nach dem gängigen Theatergeschmack, der den noch erlebnisarmen Anfänger bestimmte, entweder derbe Clown-springereien vorgeschrieben oder überraschende Verwechslungen. Die völlig geistlose Pöbelbelustigung hat Shakespeare sogar in seiner Unreife nie versucht, auch die Jagd nach dem Erfolge konnte seinen angeborenen Adel nicht kirren. Der „Titus Andronicus“ ist kraß, nicht stumpf, die „Komödie der Irrungen“ ist flach, nicht gemein. Seine Erstlingskomödie „Verlorene Liebesmüh“ zeigt ihn bereits als einen Kenner und Verwender, ja als einen Kritiker des dichterischen Mittels: der Sprache .. sie enthält die Anfänge seiner Lebenslehre und seiner Kunstlehre, in Form einer dramatisch humoristischen Auseinandersetzung mit dem modischen Stil und Ton der Gesellschaft die seinen eigentlichen Wirkungskreis bilden sollte. Soweit man bei jener noch unpapiernen Zeit von einer Ästhetik reden darf, soweit enthält Shakespeares Erstlingskomödie seine Ästhetik.. hier können wir am frühesten unmittelbar etwas von Shakespeares Gesinnung, von seinem persönlichen Bewußtsein wahrnehmen.

Shakespeare begegnete auf dem Weg zur Dichtung bei seinem frühen schöpferischen Drang und wachen Sinn der gezierten Zeitmanier die damals das gebildete Europa in allen Ländern beherrschte: der selbstgenugsamen Lust am geist-reichen, farbenprächtigen, ausgewählten und kunstvoll gehandhabten Wort, als dem geschmeidigsten Ausdrucksmittel des gesitteten Menschen.. es ist die letzte Ausschnörkelung der humanistischen Redefreude, die sich seit dem Renaissancekult des Virtuoso, der „Persönlichkeit“ entwickelt hatte. Sobald Person oder Gesellschaft zum Bewußtsein ihres Sonderwesens und Sonder-

werts gelangen, bilden sie sich auch eigne Ausdrucksarten, Abhebungen dafür in Tracht, Gehaben, Sprache. Jede Zunft, jeder Verein, jede Sekte hat einen Hang nach auszeichnender Sondersprache — und je weiter der Gesichtskreis, je zahlreicher die Inhalte, über desto mehr Züge, Nuancen, Anspielungen, Gleichnisse verfügt die Gruppe, Sippe oder Person, um ihre Eigenart zu sagen. Je mehr Sinn für bewegte Rede, für Klang und Bedeutung der Worte einerseits und für gesellschaftliche Distanz andererseits in einer Zeit waltet, desto leichter wird zugleich ein solcher Zier-stil sich durchsetzen, desto rascher wird er aus einem persönlichen Bedürfnis eine unpersönliche Mode, aus einer Lebens-haltung eine Literatur-konvention werden .. also besonders in gelehrten und höfischen Aufklärungsepochen. Der Marinismus in Italien, der Gongorismus in Spanien, die Preziösen in Frankreich, der Schlesische Schwulst in Deutschland sind nur das notwendige Wuchern des überfütterten Humanismus, der aus den Herzen und Hirnen schöpferischer Führer und Neuerer, unter der Wucht immer massenhafteren Anschauungs-stoffs und unter dem Geweb immer dünnerer, immer „kuriöserer", immer mehr verästelter Denkstränge, zuletzt weder der Dinge noch der Mittel mehr Herr, in ein ödes und gespreiztes Spiel ausartete.

Man muß unterscheiden zwischen zwei ganz verschiedenen Arten der Eigenrede, die dem oberflächlichen Blick beide als Ziererei erscheinen, dem geschulten Ohr aber ihren entgegengesetzten Sinn und Ton verraten: die eine kommt aus dem ursprünglichen Dichterdrang, für erstmalige und einmalige Gesichte und Gefühle auch erstmalige und einmalige Worte und Sätze zu schaffen .. die andere aus dem endschaftlichen Verlangen, die jeweils neuesten, feinsten, abgefeimtesten Sitten und Spiele mitzumachen oder womöglich zu überbieten. Die erste ist in allen Zeiten möglich, weil der schöpferische Durchbruch wie der Genius an keine besonderen Kulturzustände gebunden ist .. die andre gedeiht nur in späten überreifen Bildungs- oder Verbildungszeiten und kann bald persönlicher Autoren-eitelkeit, bald gesellschaftlichem Nachahmungstrieb, also der Feigheit oder der Faulheit, ihr Wachstum verdanken. Der dolce stil nuovo der Vita nuova, mit dem die persönliche Dichtung Europas aus einer glühenden Seele fertig hervorbricht, ist das größte Beispiel für die erste Art, die erwähnten Literaturmoden des Barock bezeugen die zweite.

In England wird die europäische Barock-seuche bezeichnet durch die Romane Sidneys und Lilys, dessen „Euphues" ihr den Namen gegeben. In sie traf der junge Shakespeare hinein und atmete mit seinem

wachen Gesellschaftsgefühl, seiner all-eindringenden und mitschwingenden Phantasie auch diesen europäischen Wind und britischen Duft, doch wehrte sich sein gesunder Menschenverstand, seine ursprüngliche Erdkraft und sein eigenes Herz gegen das Hohle, Späte, Leere darin. Shakespeare hat am Ende der Renaissancebildung die ausgebreiteten leergelaufenen und gleichsam herz- und herrenlos gewordenen Rede-vorräte und Rede-geräte des europäischen Zierstils in der besonderen englischen Abart als Euphuismus noch einmal ergriffen, hineingezogen und eingeschmolzen in seine abgründige Leidenschaft, so daß dieser Shakespeares persönliches Gepräge empfing, ohne doch ganz die gesellschaftliche endschaftliche Herkunft zu verleugnen. Kurz, was Dante am Anfang dieser großen Bildungszeit erschuf, die dichterische Eigensprache des welthaltigen Herzens, das hat Shakespeare an ihrem Ende erneuert, als ihre Möglichkeiten erschöpft, verbraucht, herausgelassen und mechanisiert schienen: bei ihm wirkt sie als die dichterische Eigensprache einer wieder herzgewordenen Welt. Wenn bei Dante alles die Züge seiner monumentalen Gestalt annimmt und noch die gegebenen Worte erst von ihm gefunden, die wirklichen Dinge erst durch ihn sichtbar sein wollen, so wird bei Shakespeare auch das eigenste Gefühl, die Leidenschaft aller Grade und Lagen, das Herz ohnegleichen zu „Welt" und geht ein oder aus, emaniert in das Gewesene, Gesehene, Gesagte der Natur, der Geschichte, der Zeit und selbst der Mode. In beiden Fällen wird die Sprache persönlich, erstmalig, einmalig: bei Dante durch das Ich das neue Welt trägt und setzt, bei Shakespeare durch das Selbst das alte Welt durchdringt und verwandelt. Dante ist der Gründer und Shakespeare der Vollender der persönlichen Dichtersprache europäischer Renaissance.

„Verlorene Liebesmüh" ist nicht nur eine unbewußte Handhabung der Kunstmittel, sondern die erste bewußte Auseinandersetzung Shakespeares mit dem Redestil seines Zeitalters und zugleich dem Lebensstil seiner Umwelt.. das engste und früheste Zeugnis für eine der großen Spannungen die sein gesamtes Schaffen durchlaufen: der Spannung zwischen Natur und Form — die vielleicht nur eine andere Seite seiner Spannung zwischen „Blut und Urteil" oder der zwischen Schein und Sein oder Erscheinung und Wesen ist — Spannungen eines Mannes von mächtigen Trieben bei feinster Geisteshelle. Shakespeare hat das erste Lust- und Scherzspiel von dem Sieg der vernünftigen Natur über den anmaßlich überspannten Geist zugleich mit allen Mitteln dieses darin verspotteten Geistes selbst ausgestattet, worin er min-

destens durch die Sprache noch befangen war. Die gelehrten Anspielungen auf die antiken Sagen oder Geschichten, weithergeholte Zitate aus lateinischen Schriftstellern, die Gleichnisjagd um jeden Preis, die sententiöse Zuspitzung der Lebenserfahrungen, die Wortwitze und das Fangballspiel mit Klängen oder Bedeutungen, all solche Zeichen des Euphuismus nahm er noch ernst und hielt sie für dichterische Erfordernisse. Zugleich aber spürte er mit dem untrüglichen Instinkt des Seelenkenners die Krankheit oder Torheit wovon diese Mode das Zeichen war, die Gesinnung wovon sie die Erscheinung war, und er spielte sie mit humoristischer Mimik übertreibend nach. Er hatte im Gefühl, in den Sinnen und den Fingerspitzen, kurz in seiner Natur bereits einen Punkt von dem aus er den Euphuismus aufheben konnte, obwohl er geistig noch seinem Gesichtskreis einbezogen blieb. Die Preziosität des Redens, die er noch teilte und ehrte als eine literarisch artistische Übereinkunft, als gesellschaftliche Gegebenheit, kam aus der Verstiegenheit des Fühlens und Wollens, über die er durch seine sinnliche Lebensfülle und Lebenskraft schon hinausreichte. „Verlorene Liebesmüh" ist also nicht eine Satire des gesunden Menschenverstandes oder des gebildeten Geschmacks gegen den falschen Stil, wie etwa Molières Précieuses Ridicules, sondern eine Auflehnung des gesunden Gefühls gegen seine eigenen Überspannungen, die sich auch als Stil äußern. Der Reiz des Lustspiels kommt eben aus der Doppelseitigkeit des Gesichtspunktes: es wird zugleich von innen her gelebt und von außen her gesehen, die ernsthaft angewandten Kunstmittel erscheinen zugleich als scherzhaft belächelte Torheiten.. aber — eine neue schillernde Verwirrung — der Kritiker ist hier nicht grenzensetzender Literaturverstand, sondern ein gleichsam sehendes, von innen her erleuchtetes und von außen her beleuchtendes Lebensgefühl. Mit Recht haben die Romantiker an der Art Lustspiel die in der Weltliteratur überhaupt durch „Verlorene Liebesmüh" beginnt das Urbild des echten Witzes und Humors, der reinen Ironie verehrt.. die „Romantische Ironie" hat es vorher auf der Bühne nicht gegeben. Nur vergaßen sie, von Literatur besessen, daß diese Ironie nicht in dem Geist ihren Ursprung nahm der das Wahre denkt, sondern in einer Natur die das Wirkliche merkt. Noch eh Shakespeare den Euphuismus stilistisch aufhob durch die Art wie er seine Mittel und Stoffe verwandelnd verwandte, hat er ihn überwunden durch die Darstellung seiner Grenzen nach oben und nach unten: die preziöse Schwärmerei des Königs und seiner Mitplatoniker, die verstiegene Torheit des Armado (der seelische Anfang und das geistige Ende des

normalen Euphuismus) werden von oben zurechtgerückt durch die echte Leidenschaft, von unten durch die triebhafte Rüpelei, ringsum durch die Natur der Dinge, womit der überspannte Geist wohl spielen kann, wohin er aber immer wieder zurückkehren, steigen oder fallen muß.

Das erste Lustspiel Shakespeares enthält bei absichtlich dürftigem Geschehen und noch nicht sehr tragkräftiger „Welt", skizzenhaft flüchtig und stilistisch noch nicht ganz frei, schon einen großen Reichtum wenn nicht an runden Gestalten, so doch an Gestaltenmöglichkeiten. Schon hier gibt Shakespeare ein Grundschema seines dramatischen Verfahrens: das Drama nicht nur verschiedener Menschen, sondern mannigfacher Menschenarten, Wesensschichten .. die Erschaffung des tiefen Raums durch Kreuzung der Handlungen. Darin ist „Verlorene Liebesmüh" bereits Shakespearischer als sein „Titus Andronicus": in diesem gehören sämtliche Personen derselben Ebene an, und nicht die Mannigfalt der Charakterlagen, sondern die Masse der Vorgänge und allenfalls die Kontraste der Begeher und Erleider innerhalb derselben Ebene bilden Ansätze der Raumtiefe und der Stimmungs-perspektive. Auch die Goten und der Mohr Aaron sind Geschöpfe derselben Spannungsstärke, derselben Tonhöhe und Gesinnungsstärke wie die Römer .. es begegnen sich dort drei Parteien, die Thronanwärter, die Familie des Titus und die Goten, aber keine drei Atmosphären, weil Shakespeare noch nicht die Handlungsgegensätze pathetisch gemeinter Menschen lebendig als Wesens- und Artungsgegensätze verglaubwürdigen konnte oder weil er es nicht wollte .. weil sein Augenmerk nur auf die Handlung, auf das Marlowesche Vorgangsgetümmel gerichtet war. Auch Marlowe selbst kennt zwar Charakter-monographien und Handlungs-polyphonie, aber noch keinen atmosphärischen Raum verschiedener Seelenbereiche.

Von der Stimmung und Gesinnung, nicht von der Handlung aus ist „Verlorene Liebesmüh" gegliedert: die Handlung ist Behelf, um die verschiedenen Stimmungsbereiche miteinander einigermaßen glaubhaft zu verbinden, gleichsam der Weg der von der Akademie der Navarrer zu dem Hof der französischen Prinzessin und dem Schäfer- und Narrengeheg der Dumm, Schädel und Holofernes führt. Die Ausstattung dieser drei Bereiche selbst ist mit Witz, Fülle und Behagen vollbracht, die Anlage des Wegs ohne Sorgfalt, mit launigem Leichtsinn.

Der Charakter um den „Verlorene Liebesmüh" sich aus einem jugendlichen Schwingen der Laune, aus atmosphärischer Stimmung

zu einer Komödie gegliedert hat, nicht der Held, nicht die Hauptperson, aber der seelische Ansatzpunkt des Ganzen, ist Biron. Er ist Shakespeares eigene Maske in diesem Werk mehr als die anderen, der persönliche Träger des Zwiespalts zwischen gesundem Gefühl und überspanntem Geist dem die Komödie entsprang.. der Verkünder seiner Moral, die überlegenste, heiterste, reifste Figur seines Kreises, eine leise Vorform von Shakespeares gefühlig weisen oder witzigen Spöttern und leidenschaftlichen, anmutigen, ironischen Jünglingen, ein verheißungsvoller Beginn der Reihe Mercutio, Benedict, Jacques, deren Krönung und zugleich tragische Aufhebung Hamlet ist. Der Charakter, die Sinnesart, die Spannung die nötig waren um ein solches Lustspiel zu schreiben, um diesen besondren Konflikt zwischen Gefühls-frische und Geistes-ziererei zu erfahren, und zwar als Komödie, haben sich dem Biron unmittelbar einverleibt. Biron umfaßt und übersieht, wie Shakespeare selbst, beide Seiten des Gegensatzes der dem König, Longaville und Dumain erst allmählig und wider Willen zu Gemüt geführt und zum Bewußtsein gebracht wird, dessen eine Seite lächerlich übertrieben in Armado, dessen andere Seite munter-klug in der Prinzessin und ihren Damen zu Worte kommt. Er ist der einzige gleichzeitig sinnlich Befangene und geistig Freie des Lustspiels, und aus seinem Munde kommen daher die sinnlich süßesten und geistig hellsten Verse, welche die Essenz seines Klimas enthalten und worin Shakespeares Zauberstimme zum erstenmal frei und leicht ertönt. Ja, er verkündet, durchsichtiger als es sonst Shakespeares Art ist, die Meinungen des Dichters selbst, er tritt manchmal fast aus der Handlung heraus, aus der dramatischen Fiktion, und glossiert wie ein Chorus die Vorgänge worein er verflochten ist. Ihm vor allen entströmt die Fülle der Lebensklugheit, der Einfühlungen, Beobachtungen, der Sentenzen über Menschenart und Weltlauf wodurch Shakespeare, von seinen dichterischen Gaben abgesehen, die wirklichkeitszugewandte, aufmerksame und sachengesättigte Seelenkunde der Renaissance krönt, der echte Zeitgenosse der Montaigne und Bacon, nur daß bei ihm Vision wird was bei ihnen Erfahrung bleibt. Biron beginnt die Reihe der Shakespearischen Sprüche worin sich der sinnliche Mutterwitz des Volkssprichworts — die Richtung des ungebrochenen Naturhangs — verbindet mit der gewählten, manchmal paradoxen, immer äußerst spitzen Prägung des geistreichen Weltmannes, die schwebende Helligkeit des Poeten mit der nachdrücklichen sachlichen Schärfe des Freigeistes und dem gesunden Menschenverstand eines wohlgeratenen Engländers der Hochrenaissance. Diese Senten-

zen treten hier oft noch lebhaft aus dem Dialog heraus, ja sie sind — was dem reifen Shakespeare nie begegnet — manchmal als programmatische Spruchzettel den Figuren aus dem Mund gehängt oder in den Mund gelegt, statt als durchleuchteter Seelenzustand oder gebärdete Gesinnung in die mimische Wortregung mit einbezogen zu sein.

Dramatisch betrachtet ist dies noch primitiver Stil Shakespeares, da es nicht, wie bei Schiller, der moralischen Absicht der Bühne selbst entspricht. Der spätere Shakespeare konnte sich keine Weisheit und also auch keine Weisheitssprüche getrennt denken von dem zugehöri-Charakter, ja von der bestimmten Situation eines bestimmten Charakters: selbst Hamlets und Lears Weisheiten sind keine Ausflüge des Dichters aus dem Drama, aus der Vision heraus in die Moral oder die Seelenkunde des Zuschauers hinein, sondern sie haften an dem Charakter wie die Farbe oder die Bewegung an einem Körper. Shakespeares Weisheit ist eine Funktion oder Eigenschaft seiner Gestalten, nicht eine ablösbare Zutat aus einem anderen Bereich als dem der dramatischen Vision, Plastik, Mimik. Hier aber dienen die Sentenzen selbst der Charakteristik, oder vielmehr der Charakter scheint vielfach als Träger eben dieser selbständigen Weisheit oder Erfahrung empfangen zu sein, die sich sentenziös fassen läßt, als sei der Dichter noch nicht bis zur Rundung seines Denk- und Erfahrungsstoffes gelangt oder habe seinen Biron noch mit den Eierschalen seiner Erkenntnis behängt in die Welt geschickt. So spitz hat er nirgends mehr die Lehre eines Charakters oder einer Fabel verkündet wie durch Biron:

> Eitel ist jede Lust, am meisten die
> Mit Mühen kaufend, nichts erwirbt als Müh:
> Als, mühevoll den Geist zum Buch gewendet,
> Suchen der Wahrheit Licht... Wahrheit indessen
> Hat täuschend schon des Auges Blick geblendet.
> Licht suchend hat das Licht des Lichts vergessen...
> — — — — — — — — — — — — —

oder: Denn jeder Mensch hat angeborne Schwächen,
Die Gnade nur, nicht Kraft kann überwinden.

oder die Lehr-rede am Schluß des vierten Akts, in der die Moral und die Erfahrung fast bis zur frommen Hymne sich erhebt und so freilich wieder in den überrationalen Grund zurückführt, in den erleuchteten Orgiasmus dem die Dichtung entstammt. Die Freude an der selbständig rednerischen Prägung und Spitzung seiner Einsichten und zumal

seiner Gesinnungen ist Renaissance-erbe des jugendlichen Poeten und zeigt ihn damit noch im Bann der euphuistischen Mode.

Der Inhalt der Sentenzen selbst ist weder schulmeisterlich noch unreif noch modisch: bei funkelndem Jugendübermut und manchmal aufdringlicher Redeseligkeit spricht hier bereits ein Weiser wenn nicht der Einsicht so doch der Gesinnung, und Biron erweist sich durch alles was er sagt und wie er es sagt wirklich vor unseren Augen so wie er im Stück selbst gradaus gekennzeichnet wird (auch dies ein vom reifen Shakespeare meist gemiedenes primitives Gestaltungsmittel, dessen er nimmer bedurfte).

Sein Aug erzeugt Gelegenheit für Witz.
Denn jeglich Ding das jenes nur erfaßt
Verwandelt dieser gleich in heitern Scherz,
Den die gewandte Zunge, seines Scharfsinns
Auslegerin, so fein und artig formt,
Daß selbst das Alter seinem Schwatzen horcht,
Und Jugend ganz von ihm bezaubert wird:
So hold und leicht beschwingt ist sein Gespräch.

Es ist ein Wagnis, eine Figur die sich vor den Augen des Publikums redend bewegt so innerhalb des Dialogs durch andre verherrlichen zu lassen. Nur den Biron hat Shakespeare mit der vollen Freiheit und Schnellkraft seines eigenen Wesens ausgestattet. Man muß ihn liebhaben und von da aus seinen Dichter: denn dies ist er selbst, wenn auch einseitig stilisiert und vordergründlich beleuchtet.

Biron, von der Fabel aus gleichgültig, ist eine jener Gestalten die Shakespeare einer gefundenen oder erfundenen Geschichte aus eigener Eingebung eingegliedert hat, ohne sie viel stärker zu motivieren als durch ihre leibhaftige Gegenwart selbst. Allenfalls sind sie Kontraste der unentbehrlichen Hauptfiguren, Farbenfleck der Komposition oder Staffage des Handlungsraums, vom dramatischen Kunstwerk oder vom Theaterstück aus.. doch sie wachsen darüber hinaus zu eigenen Wesen, in denen gerade Shakespeares schöpferischer Überschuß jenseits seiner künstlerischen Absichten und Ökonomie sich verdichtet. Die berühmtesten solcher Episodengestalten, die doch dem ganzen Gefüge ihrer Dramen Helle, Fülle, unwägbaren Zauber geben, sind Mercutio, Falstaff, Caliban — doch auch Faulconbridge, Jacques, Ahenobarbus, der Narr des Lear, Menenius, und auf niedrigerem Boden, Lucio in „Maß für Maß", Autolycus im „Wintermärchen". Nicht immer sind es Bekennergestalten, Träger von Shakespeares eigener Gesinnung, die er am liebsten episodisch oder chorartig neben

seine Schicksalsträger und Wunschbilder, neben seine Helden und Opfer stellt .. doch allen gemeinsam ist ihre Geburt aus dem leicht quellenden Überfluß, aus dem schicksallosen Spiel der für ein Nu über dem Meer der Leidenschaften schwebenden fröhlichen oder wehmütigen Betrachtung — Laune oder Weisheit oder Traum. Ihrer keiner gehört in den Bereich des bloßen künstlerischen Haushalts, der technischen Notdurft, keiner in den der dämonischen Notwendigkeit, wo die ewigen Weltkräfte selbst Mensch werden: kurz sie sind überflüssig in jedem Sinn, d. h. überschüssig und unbedurft, Gnadengeschenke des wohlgelaunten Zauberers.

Der König und die Prinzessin dagegen sind Erfordernisse der Handlung als Spieler und Gegenspieler, Dumain und Longaville, Maria, Katherina als ein Minimum von Milieufiguren, um den Kreis der Mittelpunkte zu füllen. Hier sind nicht Persönlichkeiten gegeneinander ausgewogen, nicht ein Charakter und sein Widerpart, nicht eine Seele und ihr Schicksal, sondern Schichten und ihre Stimmungen. Schon darum sind die Hofleute außer Biron nicht so dicht geraten. Nicht daß sie nur „gedacht" oder konstruiert wären — das gibt es bei Shakespeares Menschen nicht: als Szeniker konstruiert er manchmal die Handlung, als Dichter von Menschenwesen und -schicksal ist er immer visionär, und noch seine ungewichtigsten Figuren haben unausweichliche Wirklichkeit — nur eben verschiedene Dichtigkeits- und Deutlichkeitsgrade. So sind die Hofleute, auch der König selbst und die Prinzessin, gleichsam die menschliche Luft, das Licht, das Klima das sich in Biron verdichtet zum festen Gewächs .. sie enthalten dieselbe Substanz in einem flüchtigen Aggregatzustand, sie sind schwebender, andeutender gehalten, und zumal solche ausgesprochenen Charakter-gegensätze innerhalb derselben Wesensschicht, wie sie der reife Shakespeare liebt, die nachdrückliche Individuation, die etwa den Tybalt, den Mercutio und den Romeo, im „Kaufmann von Venedig" den Bassanio, den Solario und den Antonio voneinander abhebt, ja selbst im Ardennerwald die verschiedenen Grade der Schwermut und Heiterkeit nicht nur als Grade, sondern auch als Art und Charakter kontrastiert, sind hier noch vermieden. Die Kontraste sind hier mehr in großen Gruppen, in Gesamtschichten gehalten als in Personen, wenigstens in der edlen Sphäre .. in den komischen d. h. nach Sitte und Sinn niedrigeren Bezirken werden die Figuren zackiger und greller und damit auch gegensätzlicher, .. der energische Abstich ist selber eine der komischen Wirkungen. Armado bildet den an sich schon

komischen Übergang zwischen dem heiter adligen und dem lustig, ja ulkig bürgerlich bäurischen Bezirk dieser Komödie.

Der Hof von Navarra und der Hof von Frankreich bilden nicht Kontraste der Farbe und des Wesens, sondern Entsprechungen, Polaritäten: sie stehen mit den Gesichtern gegeneinander. Das ganze Werk hat nicht einen einheitlichen persönlichen Mittelpunkt, sondern ist mit fast schematischer Symmetrie gebaut, die sich als Spannung zwischen menschlichen Gruppen, nicht Personen, nicht als Kampf einer Person dramatisch darstellt. Nicht die Mannigfalt der Stimmungen oder Leidenschaften, nicht die Unerschöpflichkeit eines einzigen Drangs der ringsumher alles entzündet oder verwandelt, sondern das rhythmisch wiederholte Spiel desselben Gefühls und Tuns hat den Dichter hier gelockt und schon deshalb mußten die Figuren die derselben Versuchung erliegen nur leichte Abwandlungen des Wesens zeigen, und die Versuchungen selber sich ähneln: die hübschen Damen. Friedrich Schlegel nennt in seinen Athenäums-fragmenten einmal Shakespeare den Meister des großen dramatischen Reims im Hinblick auf ganze Vorgangs-entsprechungen: die Art wie nacheinander der König, Dumain, Longaville, Biron sich in die Prinzessin und ihre Damen verlieben ist ein solcher Reim — hier noch beinah schematisch gehandhabt, nicht ganz so schwer, wie später im „Sommernachtstraum" die sukzessive Verwirrung und Findung der Liebespaare oder im „Kaufmann von Venedig" die dreimalige Wahl des Kästchens. Solch ein dekoratives Spiel anmutiger Entsprechungen, das Gleichgewicht schwebender Figuren im hellen Raum ist nicht mehr möglich wo die einzelnen Menschen bereits die ganze Schwere ihres besonderen Wesens und Schicksals tragen, wo der Raum erst aus ihren Spannungen entsteht. Um es mit einem Gleichnis aus der bildenden Kunst zu verdeutlichen: im frühen Shakespeare waltet noch die raffaelische Gesinnung, die einen gegebenen Raum so harmonisch ausfüllt als möglich, mit einem reichen Schatz figuraler und zunächst dekorativ gemeinter Motive der Gesamtarchitektur sich einfügend.. der späte Shakespeare zersprengt mit der Fülle seiner Seelengestalten, wie Michelangelo, jede Konvention und Dekoration, jede überlieferte Symmetrie und gegebene Architektur und erzeugt einen neuen imaginären Raum durch den gestaltenschaffenden Akt selbst. Die Personen in „Verlorene Liebesmüh" sind Geschöpfe eines dekorativen Hofes.. die Höfe etwa im „Hamlet" oder in „Maß für Maß" heben nur die Schicksalsträger ab. Menschen sind es in beiden Fällen, nicht Allegorien oder Schablonen, aber im einen Fall Geschöpfe einer vorpersönlichen

Atmosphäre, einer Gesellschaft, im anderen Fall die persönlichen Zentren eines eigenen Verhängnisses. Um Hamlet zu begreifen, müssen wir nicht nach den Zügen einer vorhamletischen Gesellschaft fragen, während wir die Lustspiel-figuren nur verstehen aus den kollektiven Eigenschaften und Werten deren Gewächse sie sind. Es sind weniger Ursprünge als Strahlungen.

Unter den höfischen Gesellschaften des 16. und 17. Jahrhunderts ist die elisabethanische, woran die gestaltenträchtige Phantasie des jungen Shakespeare sich versehen mußte, ja deren Mitglieder vielleicht Besteller seiner Komödien waren, die von kirchlichem oder staatlichem Druck freieste, an unverbildeter Lebensfülle reichste seit den Blütetagen der italienischen Renaissance. In Spanien, in Italien selbst, in Frankreich, in den Ländern mit ausgebildetem Gesellschaftsformensinn hatte die religiöse Verdüsterung der Gegenreformation oder die Unsicherheit der Bürgerkriege die gediegene Stäte behindert deren sich England, durch seinen Volks-charakter oder seine geschichtliche Lage oder durch die Wechselwirkung seiner Art und seines Schicksals begnadet, damals erfreute unter einer starken und noch nicht übergewaltigen, vertrauenswürdigen und doch nicht gefahrlosen Regierung. In Deutschland vollends störte der formen- und spielfeindliche Ernst des Luthertums wie des Jesuitentums eine höfisch geistige Gesittung. Die Religion wußte hier weniger als anderswo sich mit dem Reich von dieser Welt, mit Kultur und Staat ins Einvernehmen zu setzen: sie war hier nicht eine vereinende oder überherrschende, sondern eine trennende und nach oben oder nach innen transzendierende Macht. England reifte damals für den südlichen Formzauber und trat aus dem ersten Stadium des gelehrten europäischen Neulateinertums in das zweite, den nationalen Humanismus mit eigner Sprache. Die religiösen Spaltungen konnten den konsolidierten Erden- und Staatssinn der Insulaner zwar erregen, aber nicht zersprengen: sie brachten eine neue Spannung, nicht wie auf dem Festland ein ausschließliches Prinzip der Tyrannei oder der Freiheit. Vor Spanien hatte das damals gültige England die weltliche Regsamkeit und mannigfachere Gliederung, die wenn nicht protestantische so doch protestfähige Selbständigkeit voraus, vor Frankreich die kernigere breitere saftigere Bodenkraft und den gediegenen Volks- und Erdverstand, der bei der Nation des accent aigu oder des accent circonflexe, des spitzigen Geists und des pathetischen Bauschs niemals recht gedeihen wollte, vor Italien die äußere Freiheit, Sicherheit und den langen Atem, vor Deutschland die Geschlossenheit und den Sinn für Macht, Spiel,

Form und Fug. Dazu kam das Wohlgefühl einer aufsteigenden Zeit, der glückhaften, gefährlich und verheißend reifen Geschichtsstunde, der Früh-schimmer des noch nicht ausgelaugten europäischen „Geistes" der die dichte alte Stammesart schmeidigte und reizte, die Feier der eignen Stärke mit den eignen Sinnen und Sitten. So empfanden die jungen Adligen um Elisabeth herum und so gewahrte ihr Gebaren das empfänglichste Genie, der wachste Geist, die mitgeschwellte Seele des jungen Dichters. Gewiß hat Shakespeare ihnen von seinem höheren Wesen mitgegeben, und sie gesteigert. Doch die Elemente fand er vor: gesunde Natur eines Volks, Feststimmung, ja bräutliche Schwellung der hohen Zeit, Geist oder wenigstens Lust am Geist, Spielfreude, Laune, unbekümmerte Erdennähe und einen Schatz schmiegsamer aber fester geselliger Gesetze deren persönliche Befolgung oder Umgehung den Reiz, die Gefahr, ja den Inhalt eines kurzsinnigen Adelsdaseins ausmachen konnte. Noch war der Spleen nur morgendliche Grille, nicht Herzensverdüsterung, die weltschmerzliche Frage nach dem Warum stellte noch keiner vor dem verhüllten, funkelnden, unerschöpften Heute, und keiner hob den Schleier der Maja — das vordergründliche Gestaltengewebe gab genug zu schauen, zu raten, zu scherzen, zu ahnen.

Diese rassigen Jünglinge nach dem Sinn und aus dem Sinn Shakespeares hatten die Tugenden des Überschusses und die Laster oder Mängel der Unverantwortlichkeit: sie waren großartig, überströmend, wahllos, weil sie genug Temperament und Geist hatten, um zu vergeuden und kaum sahen oder sannen wohin und wofür, sie waren hart und lieblos, weil sie von sich selbst, von ihrem Lebensdrang wie schöne Tiere besessen waren, viel zu sehr um sich einzufühlen, zumal in Wesen anderer Schicht. Sie sind erregt, begehrlich, sehnsüchtig, weil sie sinnlich mitschwingen mit den Wellen der frischen Welt. Ihre Fibern beben und wenn sie noch kein Mitleid mit dem Elend, der Bedürfnis, der Qual kennen, so doch das Mitgefühl mit dem Süßen, Schwellenden, Holden, Hellen oder Dunkeln, mit Hunden, Falken, Pferden, und vor allem mit ihresgleichen und dem Inbegriff des schönen Gleichen und des schönen Andren, dem Weib. Sie sind schon dumpf und schwebend verliebt, noch ehe sie wissen in wen und sie entfalten all ihr Herz und all ihren Geist, sobald sie es wissen. Die Liebe selbst hat bei dieser Jugend noch nichts Empfindelndes, sie ist ein animalisches Hochgefühl, gesteigert durch die Hindernisse die die Gesellschaft oder die Geliebte selbst in den Weg der Erfüllung stellen: an den Hindernissen entzündet sich der Geist, die Not der Fülle macht

sie erfinderischer, witziger, strahlender. Der Geist erscheint hier recht eigentlich als eine Funktion der Verliebtheit, als eine Brücke zwischen dem Verlangen und seinem Idol.. er ist immer da, bereit zu erscheinen, zu sprühen, zu kräuseln, doch erst die Verliebtheit treibt ihn empor.

Die animalische Verliebtheit mit ihrem Geist ist nur der schimmernde Wogenkamm einer Geselligkeit deren dauernder still bewegter Grund, wenigstens bei den edelsten Wunsch- und Urbildern Shakespeares, die Freundschaft bildet. Sie ist nicht das stärkste und wildeste Gefühl der Shakespearischen Menschheit, aber das sicherste, selbstverständlichste, das allgegenwärtige Klima der anderen Gefühle. Man muß bis ins griechische Altertum zurückgehen, um eine so dichte Atmosphäre von Freundschaft zu finden wie im Drama Shakespeares, ohne den erotisch-religiösen Kult der Platoniker (auch der italienischen), ohne die Schwärmerei und Schwelgerei der deutschen Humanität, ohne die gesellschaftliche Beflissenheit und Spielerei des Rokoko, ohne die breite Unform oder die Geschäftigkeit des bürgerlichen Jahrhunderts. Männliches Vertrauen, selbstsichere Ehrfurcht vor der Würde des Gefährten, unbefangene, ja ausgelassene Nähe und zartester Abstand, Hilfsbereitschaft und unweichliches Mitleben, die herzliche Treue zwischen gleichgestimmten, durch Werk oder Geschick, durch Geburt oder Erlebnis verbundenen Männern — das ist die Seelenluft worin selbst noch Hamlet und Horatio, Brutus und Cassius, Romeo und Mercutio inmitten der Leidenschaften und Verhängnisse atmen als in ihrem natürlichen Element. In den Komödien vollends ist die Freundschaft zugleich das Licht und der Boden der Liebesgeschichten. Die Frauen selbst sind hier noch mehr Geschöpfe der freundschaftlichen Verliebtheit, der Schönseligkeit als der eigentlichen Leidenschaft — Wünsche und Geschenke der noch blütenhaften, schicksallosen, überschüssig geist-vollen jungen Männer. Seine Jünglinge sind eine Kreuzung dessen was er war mit dem was er sah, seine ersten Frauen dessen was er sah mit dem was er begehrte.

Wenn wir von dem vorwaltenden Frauen-wunschbild der Goethischen Zeit herkommen, an dem hauptsächlich die Bedürfnisse des deutschen Pfarrhauses und des französisch gebildeten Salons gearbeitet, so erstaunt uns an den Shakespearischen Frauen zunächst die sinnliche Freiheit ohne Unscham, und die geistige Helle und Schnelle ohne Trockenheit. Den bürgerlich protestantisch und pariserisch gesellig erzogenen Deutschen mußten diese Rosalinden und Celien, Beatricen und Porzien wie Mannweiber vorkommen, und es ist nur die literarische Scheu vor Shakespeares Ruhm, wenn nicht alle ihre ge-

heime Abwehr so ehrlich aussprechen wie Rümelin oder Eduard von Hartmann. Nicht gerade daß diese Frauen Latein und Griechisch verstehen läßt sie starkgeistiger erscheinen als die deutschen Bürgerinnen: Macaulay hat schon gezeigt daß dies nichts mit besonderer Gelehrsamkeit zu tun hat, sondern daß eine Frau die überhaupt lesen, schreiben und der Bildung ihrer Zeit damals im geringsten teilhaft sein wollte, außer einigen italienischen Büchern, auf die antiken Klassiker angewiesen war. Denn die europäischen Literaturen die heute die Bildung auch der Frauen nähren gab es noch nicht. Was einer deutschen Frau heute Schiller oder Goethe, war damals Homer oder Virgil für eine englische. Aber nicht so sehr Bildung verlangte der Shakespearische Mann von der Partnerin, wie etwa der aufgeklärte Deutsche über Gemüt und Häuslichkeit hinaus wünschte, sondern aktiven Geist, ein Mitsprühen und Schwingen, und Bildung war dafür höchstens Stoff und Mittel, während sie bei uns als Tugend, der Geist aber als Gefahr bewertet wurde, vielleicht als reizende, oft als lästige. Die dumpfe widerstandslos gehorsame, willig des Mannes Haus oder Bildungskreis schmückende Frau, die dafür „idealisiert", angebetet oder ausgebeutet wird, ist nirgends in Shakespeares Werk. Hingabe als Pflichtzustand, Tugend als Leistung, Treue als Gewohnheit hat er nicht ersehnt und nicht gezeigt: auch die Hingabe ist bei ihm Leidenschaft oder Verhängnis: Julia, Desdemona, Bertrams Helena, Miranda.. die Treue ist ihm Weihe oder Zauber: Imogen, Hermione, Portia.. und alle Tugenden, die der Gattin und Mutter wie die der Geliebten oder Dirne sind Fluida, Blitze oder Strahlen der beiden Lebens-kräfte worin er weste: Liebe und Geist. Für unsere deutsche „Pflicht" — die Kant nicht erfunden, doch fixiert hat — fehlt ihm sogar der Begriff, und vollends im Verhältnis der Geschlechter spricht bei ihm nur die Macht der Natur und das Licht der Vernunft, aber keinerlei Sittenlehre. Von der romantisch ritterlichen Minne wie von der protestantisch bürgerlichen Ehzucht ist er gleichweit entfernt, ja selbst die Galanterie ist ihm eigentlich fremd: kein Neuerer kommt dem antiken hellenistisch römischen Geschlechtsgeschmack so nah wie er, dem durch Sinnenfrische, Machtgefühl, Würde und Geistigkeit bestimmten Verlangen nach der widerstandsfähigen, bezwingbaren, hingebenden und beflügelnden Gefährtin! Auch bei Shakespeare gehört das Weib durchaus dem Mann und wird von des Mannes Bedarf und Gesetz aus gesehen.. an Selbstzweck oder auch nur Selbstrecht des Weibes hat er kaum gedacht, und das edelste Mädchen muß sich noch glücklich schätzen, wenn sie einem Fant zu eigen wird, wie Helena dem Bertram. Doch eben dies Be-

dürfnis und Gesetz des Mannes gilt nicht als Erniedrigung, weil es nirgends wie die Minne, die Ehzucht und die Galanterie sich als eine widernatürliche oder übernatürliche Pflicht oder Lehre gibt, sondern als eine Lebensgewalt die allen Kräften zu Kampf und Spiel, allen weiblichen Trieben und Gaben Regsamkeit und Freiheit läßt, ja erschafft. Die Macht der Frau wird hier nicht durch ein Recht des Mannes gewertet oder gefesselt, sondern durch eine Macht des Mannes geweckt und geformt, gebraucht oder gebändigt, je nachdem.

Diese bewegliche und geistig spielfähige Schicht adliger Jugend kam zum vollen Bewußtsein und Genuß ihrer Regsamkeit erst durch den Gegensatz einer dumpf in ihren Trieben oder ihrer Notdurft befangenen. Wie im Altertum die Schönheitshelle der Griechen und die Herrschaftshöhe der Römer die Sklaverei als häßliche und niedre Unter-lage bedurfte, wie die Hörigkeit und Schollenhaft der Bauern den Ritterstolz, die Ritterehre und die Ritterfahrt erlaubte oder erhob — denn jede Art Standeswürde setzt einen würdeloseren Stand voraus — so ist der Adel Shakespeares nur denkbar durch den Abstich gegen die Kleinbürgerei. Der Hochmut des freien Ritters über dem Leibeignen, dem Tölpel, dem „villanus“ (das französische „vilain“ ist die härteste Spur dieses Hochmuts) wirkt hier noch leise nach, wird bei ihm abgelöst und überdeckt durch den Sitten- und Bildungsstolz. Nicht so sehr die größere Freiheit oder Kraft oder Macht selbst wird empfunden als die vermöge des fraglosen Rangs errungenen geistig seelischen Werte oder Eigenschaften: Bildung, feine Sitte, Sprachen, Rede, Künste. Der Adel der Shakespearischen Komödie ist bereits durchdrungen mit den Gütern und Ansprüchen des europäischen Humanismus, der — in den italienischen Stadtrepubliken und Condottieren-höfen gediehen — ebensosehr auf den bloßen Wappen- und Roßjunker als auf die Land- und Stadtmenge herabsieht. Sein neuer Stolz gründet sich nicht mehr oder nur auf ein Haben und Dürfen, sondern auf ein Sein und Können, nicht nur auf Vorzüge des Bluts, sondern auch des Sinns, nicht nur auf ständische, sondern auf persönliche. Seine Folie, seine Unterschicht ist nicht das Pack das man bedrücken und ausbeuten kann, weil es körperlich unterworfen, sondern der Pöbel den man belächeln oder verlachen darf, weil er geistig unterlegen ist. Auf diesem neuen Gegensatz beruht die Komik im Theater Shakespeares, nicht sein Humor und seine Ironie.. die sind seine eigenste Gabe, durch sein Wesen und sein Schicksal erzeugt. Doch ohne einen ungebildeten Pöbel von Handwerkern würde dem Adel, dem blutlich, seelisch, geistig gebildeten Geschlecht die Unter-

lage fehlen wovon er sich hell, das heißt heiter, durch Laune, Spiel und Spott abhebt. Und zwar erscheint das Distanzgefühl dem diese Komik entstammt als Spiel, weil sie geistig und weil sie persönlich ist. Der neue Adel äußert seine Überlegenheit nicht mehr wie der alte durch die immer geistlose und darum auch witzlose Macht, sondern durch das Spiel, das den Unteren nichts raubt, sondern nur sein eigenes Mehr genießt, vergleicht oder zeigt, und eben dann am meisten, wenn der Geringere es nicht einmal merkt. Dabei wirkt freilich mit daß der Adel zu Shakespeares Zeit gegenüber dem Bürgerstand nicht mehr die tatsächliche Herrenmacht besaß, wie der mittelalterliche gegenüber dem Bauern. Die ersten Ansätze von geistigem Spott der Herren mit den Hörigen finden wir in den Niedergangsjahren des Rittertums und auch nur von armen Rittern, die mit mehr Bitterkeit als Heiterkeit sich für die verlorene Macht rächten durch Hohn auf die Ansprüche der bisher Verachteten und Entrechteten. Die dichterische oder literarische Verspottung einer Unterschicht, das Geistesspiel mit ihren Eigenschaften oder Ansprüchen, die als Schwächen, Laster oder Narrheiten gelten, beginnt immer, wann die reale Macht der Obern nicht mehr ausreicht jene Ansprüche zu unterdrücken, und das Selbst- und Hochgefühl der Obern, ihr Wertmaß doch noch ungebrochen fortwaltet und anerkannt wird, wann die Untern anfangen mächtig oder gefährlich, aber noch nicht gültig zu werden. Dann übernimmt der erwachende — oft erst an diesem Kampf erwachende — Geist das Amt der schwindenden Macht, ersetzt sie oder rächt sie. So hat die attische Komödie des Aristophanes die Aristokratie mit den Waffen des Geistes gegen die neue Volksgewalt verteidigt, so Neidhart von Reuenthal das entmachtete Rittertum wider die Bauern. In beiden Fällen gehörten die Opfer des Spötters auch zu seinen Hörern. Ebenso bei Shakespeare: Shakespeare zeigt seinen Pöbel zugleich mit dem Lächeln des Adels und dem Ernst des Pöbels selbst. Die Volksszenen seiner ernsten Stücke werden für die Gründlinge schwerlich so komisch gewesen sein wie für das vornehme Parkett, und wenn sie auch nebenbei dem Volk einen Spiegel vorhalten sollten: ihr Ursprung war weniger die ernste Absicht des Strafpredigers für die Betroffenen als der fröhliche Übermut, später der bittere Hochsinn des vornehmen Herzens und des freien Geistes.

Ja, des freien Geistes: denn so sehr Shakespeare mit dem Adel übereinstimmte im gefühlsmäßigen Ja und Nein, so fremd war er seinen Deutungen und Gründen. Er begriff den Pöbel, der ihm widerwärtig war, mit seinem alldurchdringenden Geist und litt auch deshalb an ihm

mehr als seine Ritter und Helden. Was bei der obern Schicht, für die er eigentlich dichtete und aus der er seine Wunschbilder schöpfte, fragloser Rassehang war, das war ihm als einem Genie, als einem Denker und einem Paria schon bewußtes Schicksal, wenn nicht Problem — er hat es in einem Sonett schmerzlich ausgesprochen. Er hätte den Pöbel nicht mit solcher Klarheit sehen und zeigen können, wenn er nur Junker gewesen und nicht an ihm gelitten hätte, oder gar wenn er zu ihm gehört hätte. Erst die tragische Stellung zwischen den Schichten als adlig empfindender, und als überblickender und einfühlender Eigengeist gab ihm die Freiheit des Humors. So hat er sich auch niemals ganz mit seinen Wunschbildern identifiziert: wie er das „Volk" mit dessen Sinnen wahrnimmt, aber mit seinem eignen Sinn zeichnet, so sieht er auch den Adel (schon in seinen Jugendwerken) zwar nicht mit den Augen des Volks, doch mit denen eines teilnehmenden, vielleicht sehnenden Fremdlings oder Outcast. Wir müssen also in seinen Komödien — zu deren Verständnis ein Gefühl für die gesellschaftliche Merkwelt der sie entstammen notwendiger ist als zu dem der unmittelbarer aus den Weltkräften und den Menschentümern geschöpften Tragödien — sowohl im Bild des Adels wie des Pöbels immer des Dichters mitmalenden Wunsch wahrnehmen, seine Freiheit jenseits der Stände.

Zwischen den Ständen läuft der Narr hin und her — der Lustigmacher, ursprünglich, mindestens seit den Zeiten der Völkerwanderung (man denke an den Hof des Attila bei Priscus) ein Ausdruck oder Organ des Verlangens nach Lockerung und Entspannung von strengen Bindungen oder von heftigen Erschütterungen. Menschen ohne Würde oder Verantwortung, meist Sklaven oder körperliche und geistige Krüppel, übernahmen diese in geistlichen oder kriegerischen Gemeinschaften verachtete, doch bedurfte Funktion in ähnlicher Weise wie die Huren. Wie diese das fleischliche, so waren die Narren das seelische Ventil der Animalität unter Menschen denen die „Natur" als solche verpönt oder verleidet war. Die verachtete Dirne und der verachtete Narr mit ihrer Freiheit sind christliche Einrichtungen geworden, deren die fromme, triebheiligende und -formende, nicht triebverdrängende oder -bändigende Antike nicht bedurfte .. sie hatten die heiligen Hetären und die heilige Komödie als legitime Auswege .. und noch der Gaukler, Scurra oder Joculator war weniger ein Ventil als ein Schmuck der heidnischen Gesellschaft. Er ist der soziale Anhalt, nicht der geistige Ursprung des mittelalterlichen Hof- und Festnarren aus dem dann der Theaternarr sich entwickelt. Shakespeare hat auch hier

erst den ganzen Sinn der Gegebenheit herausgeholt, den Sinn zumal der Narren-freiheit: vermöge der Ausstoßung und Ausschließung die Gesellschaft bis zu ihren Lenkern hinauf von außen zu sehen und, nach dem tiefsinnigen Sprichwort, die „Wahrheit" zu sagen, von einem Punkt jenseits des bedingenden Wertgefüges zur Belustigung und Entlastung derer die sie nicht sagen dürfen. Der Hofnarr ist damit der lachende und spottende, zugleich verlachte und verspottete Mund einer befangenen oder gebundenen Gesellschaft. So hat Shakespeare allmählich den Clown, das rudimentäre Organ der halbtierischen Aus-gelassenheit, umgebildet in ein Organ der geistigen Freiheit, dessen er als Paria zu seiner Not bedürftig, mit seiner Tugend fähig war. Der Narr wiederholt im Kleinen, innerhalb der Bretter die die Welt bedeuten, was Shakespeare, als Theaterdichter, im Großen eben durch seine Bühne leistet: er hält der in ihren Trieben, Zwecken, Ordnungen beschränkten Zeit (time = Welt) den Spiegel, holt aus der Narrenfreiheit die Narrenwahrheit und die Narrenweisheit. In seinen Anfängen übernimmt er zwar noch den Narren als bloßen Lustigmacher, aber er zieht ihn bereits in die Handlung des Dramas, in die fingierte Welt selbst herein, während er bisher lediglich ein Bestand des sinnlichen Bühnengeräts gewesen, zwischen den Spielern und dem Publikum gerade als Aufheber der Illusion hin und her springend. Gerade der Narr ließ vorher niemals das Spiel ganz geistigen Ernst und den Ernst niemals ganz geistiges Spiel werden. Shakespeare tat den ersten Schritt zu seiner Vergeistigung, indem er ihn aus dem Zuschauerraum wegnahm, ganz in das Bühnengeschehen, in die szenisch versinnbildlichte Welt hineinzog und innerhalb d i e s e r Welt zum Spaßer oder Spötter machte: wie er den ganzen Apparat der Bühne erst aus einem belehrenden oder belustigenden Gerüst zu einem symbolischen Gestaltenraum erhob, so auch dieses sprödeste Zubehör des Apparats, den Narren.. und im selben Maß wie sein Geist an Umfang, sein Herz an Tiefe und Qual wuchs gewann auch der Clown an geistiger Freiheit und herzlichem Gewicht. Es ist ein so weiter Schritt vom Bauerntölpel Schädel in „Verlorene Liebesmüh" bis zum Narren des Lear, wie vom Biron zum Hamlet: aber derselbe weltbildende Künstlergriff hat den Schädel als eine wenn auch noch so alberne Dramenfigur ins Sinn-spiel hereingeformt und das gruselige Rachegeklapper des „Bestraften Brudermords" zur Tragödie vom Krieg zwischen Sinn und Tat umgeschaffen.

Nachdem wir die drei gesellschaftlichen Grund-lagen der Shakespearischen Komödie betrachtet, eine adlige und gebildete Oberschicht

mit dem überlegenen Selbstgefühl ihres Adels und ihrer Bildung, eine geistig dumpfe, sinnlich lebhafte Unterschicht als Spiel oder Folie, und den Narren als den außergesellschaftlichen Lustigmacher oder Spötter, wenden wir uns wieder dem ersten Lustspiel Shakespeares zu worin diese Elemente und ihr Verhältnis zuerst erscheinen. „Verlorene Liebesmüh" gibt ein reines Muster der Shakespeare-komödie: sie kündigt den „Sommernachtstraum" „Was ihr wollt" „Wie es euch gefällt" voraus, doch ist sie noch flach gearbeitet. Der Adel wie der Pöbel und der Narr sind hier noch nicht aus der vollen Menschlichkeit gesehen, sondern von der Bildung aus, da sie eigens die Sprach- und Gefühlsziererei verspotten sollen.

In einer Literaturkomödie dieser Art — sie nimmt in Shakespeares komischem Theater einen ähnlichen Platz ein wie bei Molière die Précieuses Ridicules und bei Goethe der „Triumph der Empfindsamkeit" — konnte das Volk nur durch Fratzen der Bildung, insbesondere der Sprache lustig wirken .. wie die feine Welt hier nur durch Verzierung der Gefühle, durch Übersteigerung der Sitte sich lächerlich macht. Innerhalb dieses engen Spielraums hat Shakespeare möglichste Mannigfalt erstrebt und allerlei Arten Sprachverhunzer vorgeführt. Schädel und Dumm, die eigentlichen Clowns des Stücks, vertreten die völlige Unbildung, die jeden Aufwand von Geist und Witz zuschanden macht — sie sind ahnungslose dumme Tiere, deren gerade Einfalt die ausgespitzte Witzelei erst recht hervorhebt.. ebenso wie die Bauerntrulle Jaquenetta als komische Folie für die schlanken, zarten Hoffräulein und Schädels Liebschaft mit ihr, das triebhaft richtige Buhlen als lustiger Abstich gegen die geistreiche Schwärmerei der platonischen Edelleute geraten ist. Schädel bildet das Urteil über die Geist- und Herzensüberspanntheit von unten her. Als Narr muß er nebenbei noch seine bühnengemäßen Zoten liefern. Shakespeare hat versucht diese Aufgabe zu motivieren, indem er ihn als gröblichen Mißversteher, nicht bloß als berufsmäßigen Spaßmacher verwendet. Neben den ungebildeten Rüpeln bewegen sich Nathanael und Holofernes als die Überbildeten: bei ihnen ist der Geist nicht wie bei den Vornehmen die Übersteigerung von etwas das ihnen durch Stand und Art gebührt und das sie als Spiel beherrschen bis zum Mißbrauch, sondern eine zu ihrer schwerfälligen Art und ihrem engen Stand gar nicht gehörige Last, die sie nicht bewältigen und lächerlich anwenden. Nathanael ist der Pedant der Beredtsamkeit, Holofernes der Gelehrsamkeit — beides Güter die für den Renaissancehumanisten zur Tugend gehören, aber nicht als Prunk wirken müs-

sen, sondern als selbstverständliche Ausstrahlung inneren Reichtums. Es sind geistlose Menschen mit den Schmuckstücken des Geistes. Der Euphuismus ist eine Übersteigerung des natürlichen Bedürfnisses nach eigenem Ausdruck der Persönlichkeit, wie sie seit der italienischen Renaissance sich entfaltet hatte. Die individualistische Scheu vor dem Gebrauch abgegriffener Worte, der künstlerische Ehrgeiz nach Neuprägungen und die modische Pflicht des gewählten Redens kamen zusammen, um die geläufigen Bezeichnungen durch uneigentliche weithergeholte zu ersetzen, welche zugleich das gelehrte Wissen und das sinnreiche Nachdenken zeigen sollten. Wo diese Bewegung wirklich aus natürlicher Quellkraft einer bilderzeugenden Phantasie, eines überfüllten Gedächtnisses und eines spannungsreichen kombinatorischen Verstandes stammte, wie bei Shakespeare selbst oder seinem Liebling Biron, da hatte sie nichts von vornherein Widersinniges und Lächerliches, mochte sie auch der Denkgewohnheit widersprechen.

Die Komik begann wo die Rechtfertigung aus der Natur des Sprechers fehlte und statt der leichten Eingebung die angestrengte Suche nach Einfällen die innere Armut verdeutlichte. Dies geschieht bei Nathanael, Holofernes, und dann bei Armado, wie später bei Malvolio. Ihre Stilkomik besteht hauptsächlich aus drei abgesonderten Funktionen: schulmeisterliche Suche nach klassischen Anspielungen.. phantastischer Aufputz durch fremde, weit entlegene Bilder, Gleichnisse, uneigentliche Ausdrücke.. rednerische Mühen um abgewogenen Satzbau, entweder für das Ohr bestimmte Tonfälle oder für das Denken bestimmte Gegensätze. All diese Künste der Sprach- und Altertumskunde, der Poetik oder der Rhetorik, im Alltag benutzt, ohne Anlaß und Grund angewandt, werden zu Lastern der Drei. Sie bilden die untere Grenze des gezierten Aberwitzes dessen obere Grenze die navarresischen Schwärmer bezeichnen und wiederholen in ihrem plumpen Medium die Torheit die sich dort in einem feinen und geistreichen bricht. Shakespeares eigene unerschöpfliche Wortfreude hat beide Thoren mit einer gewissen Fülle ausgestattet, die nur aus der Sprache kommt, nicht aus der Gestaltung. Während er sonst aus dem Gesicht eines Wesens die ihm gebührenden Worte findet, sind sie nur die Sprecher grotesker Worteinfälle: Shakespeare hat diesen Typus der italienischen Komödie nur üppiger ausgestattet, doch noch nicht so völlig entsprödet und besondert wie später den Bramarbas-typ zum Falstaff. Freilich hält er sich in der Zeichnung der Pedanten schon ganz frei von der Schulmeisterei eines Gryphius. In dessen Horribilicribrifax werden die

Sprachverfratzer verspottet nicht aus dem Gesichtspunkt der freien Menschenvernunft oder des feinen Weltsinns, sondern vom korrekten und gewissenhaften Gelehrten, dem Sprachmengerei und -stelzerei fast mehr ein Greuel denn ein Gelächter ist. Grade der Vergleich Shakespeares mit Gryphius, an einer Stelle wo ihnen ungefähr das gleiche Bild vorschwebte, verdeutlicht die verschiedene Herkunft der Shakespearischen und der deutschen Komödie. Shakespeare schrieb für gebildete Weltmenschen, Gryphius für Gelehrte, und die schwebende Laune der sprachlichen Eingebung bis ins Alberne hinab ersetzt Gryphius, sogar in der Komödie, durch seinen bärenhaft neckischen, spaßbeladenen Ernst.

Bleiben Nathanael und Holofernes, ebenso wie Schädel und Dumm noch in der Schablone stecken, so ist der Armado eine ganz eigenwüchsige Gestalt, neben Biron die erste worin Shakespeares vis comica sich bewährt. Armado verbindet die beiden Schichten des Lustspiels miteinander: er vereinigt und steigert die Torheiten der Edelleute mit der Albernheit der Pedanten: er ist der vergrößernde Hohlspiegel für die ersteren, die ihren gesunden Menschenverstand doch unter der platonischen Überspannung bewahrt haben, und das gesellschaftlich überlegene Muster der bürgerlichen Geistjäger. Shakespeares doppelter Hohn gegen den Standeswahn ohne Seelenadel, und gegen Bildungsziererei ohne Geist, erscheint in dem Spanier. Er kam dabei einem damals zeitgemäßen englischen Volkshaß entgegen den er teilte, wenn er den Inbegriff albernen Dünkels in einem spanischen Hidalgo verkörperte und seinen Namen an den spanischen Hochmut vor dem Fall, an die dräuende Armada anklingen ließ. Im Gegensatz zu anderen Karikaturisten, über sein eigenes Verfahren bei der Zeichnung des Holofernes und des Nathanael hinaus, hat er dem Armado nicht nur einige schnurrige Satzdrechseleien in den Mund gelegt, Übertreibung oder auch nur Nachahmung aus dem modischen Euphuismus, sondern die Anlage selbst gezeigt, die angeborene Verdrehtheit und Öde die einen solchen Menschen zum Opfer jeder Mode macht die ihn trägt, beschäftigt und scheinen läßt. Zwei Dinge hat Shakespeare dauernd verachtet, mit dem Scharfblick des Hasses erraten und mit dem Vermögen des Sehers gestaltet, den Dünkel und die Gemeinheit.. die Fratzen der beiden Kräfte die er am tiefsten ehrte und mit-fühlte: Seelenstolz und Sinnenfülle. Armado ist nicht, wie Biron, Dumain, Longaville, der bloße Übertreiber einer echten Geist- und Gefühlsfeinheit, sondern der Mißbraucher von Zeichen für Gaben die ihm fehlen: er ist hohl und spreizt sich mit dem falschen Schmuck der Mode, wäh-

rend sich die beiden Schulmeister wenigstens aus einer ehrlichen Freude an den gelehrten Spielsachen, Vokabeln, Zitaten, Perioden damit behängen. Erst an einem solchen Gecken wird die euphuistische Mode so durchaus lächerlich — und nicht nur die Übertreibung des ausgespitzten Zierstils, sondern die Kluft zwischen dem Anspruch und der Wirklichkeit steigert hier die Komik aufs höchste. Wie ja auch diese Komik schließlich gipfelt und ausbricht in dem Festaufzug der neun Helden, die agiert werden von Rüpeln, Narren, Knirpsen: je höher die angemaßte Vorstellung desto greller der Abstich. Die Komödie beruht auf dem Spott der Sinne und der Vernunft über falsches Hoch-tun, Fein-fühlen und Schön-reden. Von zwei Seiten her wird die euphuistische Torheit beleuchtet: von der Natur her und von dem Geist her der die echten Bilder in sich trägt. Armado ist das eigentliche Opfer, weil er gegen die Natur und den Geist zugleich sündigt. Er wird das Gelächter seiner eigenen Standesgenossen, sobald sie genesen, und seine eigne chimärische Liebes- und Redephantastik endet in der Unterwerfung unter den Willen der Bauerndirne: „ich schwur Jaquenetten um ihrer holden Gunst willen den Pflug zu führen drei Jahre lang." Er ist ein Zeitgenosse und Landsgenosse des Don Quixote. Das ganze Spiel endet in einer Rückkehr zur Natur: ein Zwiegesang der Jahreszeiten voll fröhlicher Lockung und Neckerei beschwört mit dem sinnlichen Flaum und geistigen Schweben des jungen Shakespeare das Landleben und holt aus dem bäuerlichen Alltag den Zauber heraus den die Opfer der „Verlorenen Liebesmüh" verkannt oder vergeblich in erdfremden Phantasiegespinsten gesucht hatten. Nach dem überfeinen Gefühl und Geist und dem anmaßlichen Stumpfsinn entläßt er uns mit einem Anruf echter saftiger Bukolik voll Schimmer und voll Musik.

DIE KOMÖDIE DER IRRUNGEN

DER Kampf zwischen Natur und Geist, wie der zwischen Schein und Sein, gehört zu den Hauptaufgaben Shakespeares und beide hat er in „Verlorene Liebesmüh“ wenigstens angerührt. Die anderen Komödien dieser Frühzeit bezeichnen nicht derart seine eigene Seelengeschichte: sie sind mehr Handwerksarbeiten, mit dem Reichtum an Einfällen und dem leichten Griff des poetisch-mimischen Genies, mit manchen herzenskundigen Einlagen, doch ohne die zentrale Herkunft und Fragestellung. Ohne Beichten zu sein im goethischen Sinn, lassen Shakespeares Dramen unterscheiden was seinem dichterischen Grunde und was seinen literarischen oder theatralischen Anlässen entstammt. Das Lustspiel über den Euphuismus ist sichtlich eine notgedrungene Auseinandersetzung seines natürlichen Genies mit den modischen Formen des Literaturgeistes den er vorfand, gleich am Anfang seiner Theaterlaufbahn. „Die beiden Veroneser“ und „Die bezähmte Widerspenstige“ sind schon deshalb später, weil sie bei größerer Kunstfertigkeit doch einen solchen Konflikt bereits hinter sich haben. Sie sind geschickter, aber auch gleichgültiger.. gefügter, aber auch gradliniger und ärmer an Ausblicken und Spannungen als die Erstlingskomödie. Diese scheint eines der problematischen Durchbruchswerke worin eine entscheidende Lebensspannung zum Austrag kommt und denen eine Reihe vielleicht gewandterer, ebnerer, flacherer Arbeiten folgt, bis ein neuer Kampf meist auf höherer Stufe oder mit mächtigerem Gehalt wächst. So liegen zwischen „Verlorener Liebesmüh“ und dem „Sommernachtstraum“ die beiden italienischen Novellenkomödien.. vielleicht auch „Die Komödie der Irrungen“ die so arm ist an wirklich shakespearischem Eigen, so sehr Nachahmung und Handwerk fast ohne dichterischen Hauch und Flaum, daß sie noch vor dem ersten Durchbruch, aber auch nachher, vor der vollen Dichterreife, zu jedem Zeitpunkt gelegentlich als Nebensache entstehen konnte. „Verlorene Liebesmüh“ ist Shakespeares erster Schritt in die selbständige Bildung. Mit dem „Sommernachtstraum“ und „Romeo und Julia“ beginnt der Siegeszug der Leidenschaft und die Eroberung ihres weiten Reiches. Zwischen beiden liegt die problemlose Anwendung des Geistes auf Stoffe des Naturells und der Bildung, die Übung der Kunstmittel und der Zuwachs an Sach- oder Seelenkenntnis.

„Verlorene Liebesmüh“ bliebe eines der geschichtlich merkwürdigsten Werke, weil kein zweites Mal das Ringen einer so mächtigen

Dichteranlage mit einer zugleich fördernden und hemmenden Bildungsmode, kurz ein Bildungsproblem so frei und hell zur Poesie geworden. „Die Komödie der Irrungen" „Die beiden Veroneser" und „Der Widerspenstigen Zähmung" sind näher der Bühne, ferner der Dichtung. Das Geschehen ist wichtiger als die Gestalten, und die Rede dient mehr, um Handlung in Gang zu setzen und zu halten, als um seelische Zustände und Gesinnungen auszudrücken. Wenigstens gilt dies von Shakespeares reifer Kunst aus: verglichen mit den gewöhnlichen Bühnenarbeiten seiner Zeit erscheint Shakespeare auch hier noch als Charakteristiker und wortfreudiger Künstler. Als Frühwerke kennzeichnen sie sich, abgesehen von metrischen Eigenschaften wie dem Vorwiegen des Reims und der Neigung Vers-ende und Satz-ende zu decken, durch den symmetrischen Aufbau. Am deutlichsten ist dies bei der „Komödie der Irrungen" die geradezu auf diesem Gleichgewicht beruht, ja daraus ihren szenischen und komischen Reiz zieht. Doch auch „Die beiden Veroneser" sind symmetrisch, wennschon nicht das berechnete Gegenüber aller Vorgänge und Figuren die menschliche Bewegung und Freiheit so fesselt wie in der Nachahmung des plautinischen Scherzes. Auch „Verlorene Liebesmüh" war auf dem Gegenspiel zwei gleichgewichtiger Parteien aufgebaut, doch die charakteristische Mannigfaltigkeit einzelner Figuren erforderte weniger Rücksicht auf das Schema. Biron hat kein genaues Gegenstück und vollends die komischen Personen, Armado, Nathanael, Holofernes, Motte und Schädel kamen aus selbständigen Gesichten die sich nicht durch ein vorgezeichnetes Raumbild in ihrer regsamen Fülle beschränken ließen. Valentin und Proteus jedoch sind Antithesen, nicht nur Verschiedenheiten, Julia und Silvia sind Widerspiele, Flink und Lanz sind Gegenstücke. In „Der Widerspenstigen Zähmung" sind ebenfalls, bei selbständigerer Ausbildung der beiden Hauptpersonen zwei Freier, zwei Frauen, zwei Dienerpaare, zwei Väter übersichtlich gegeneinander gestellt.. und zwar nicht als Polaritäten wie Romeo und Julia, Antonius und Cleopatra, Othello und Desdemona, sondern als dekorative Auswägungen, als „Reime", als rhythmische Entsprechungen. Der spätere Shakespeare, etwa von „Romeo und Julia" ab, kennt noch polare Gegenkräfte, aber er vermeidet die dekorative Symmetrie. Mit der ganzen von Italien erzogenen Hochrenaissance teilt er in seiner Frühzeit das Übergewicht des Raumsinns über das Kräftegefühl.

In Shakespeare vollzieht sich eine ähnliche Wandlung wie im italienischen Sehen von Masaccio zu Michelangelo: ein zunehmendes Überwiegen der raumschaffenden Kräfte über die raumordnen-

den und raumfüllenden. Shakespeares Frühgestalten dienen noch dem Handlungsraum, der vor ihnen da war, in den sie hineinkomponiert werden, sie setzen ihn voraus und beleben, gliedern, füllen ihn durch Bewegungen, Farben und Formen. Schon der junge Shakespeare überragt seine Zeitgenossen durch die Tiefe des von ihm vorausgesetzten Raums und die Mannigfalt seiner Gliederung, durch die wohlige Freiheit und Anmut womit er das Gewimmel von Figuren verteilt, ohne die Marlowesche Vereinzelung des Protagonisten und Zusammenrottung der Nebenpersonen. Marlowe sieht nur Personen, Shakespeare sieht immer zugleich den Raum mit. Doch erst der reife Shakespeare erschafft mit den Gestalten selbst sich die zugehörige Welt.

Das Überwiegen des Dekorativen über das Plastische, der Architektur über den Ausdruck beim jungen Shakespeare, das sich erstreckt vom symmetrischen Aufbau bis zur Reimbindung, bedeutet einmal: daß Shakespeares Leidenschaft noch nicht weit genug bis in seine Kunst vorgedrungen war, um die außerpersönlichen Gegebenheiten zu sprengen, daß er sich noch einem vorshakespearischen Gefüge „fügte", sich mit ihm auseinandersetzte als etwas Verbindlichem. Wir verfolgen das allmähliche Vordringen des Nur-Shakespearischen in das Außer-Shakespearische. Für den Dichter mannigfaltiger Menschenart bot schon der Stoff der Plautinischen Zwillinge wenig Reiz. Die paarweisen Abenteuer aus Zufall, die nicht aus den Charakteren kamen, mußten gerade für Shakespeare gleichgültig sein. Theaterspannung an sich war ihm gleichgültig, ihn lockte nur das Geschehen das den Lauf der Welt und das Wesen der Menschen in erfülltem Raum und bewegter Zeit offenbarte. Situationskomik und Kriminalgeheimnis — die eigentliche Begabung der meisten erfolgreichen Bühnenkönner — hat er als Dichter wie als Weiser, so sehr er Dramatiker war, eher vermieden als gesucht, in dem richtigen Gefühl daß sie den Humor und den Schauer, die Ironie und die Tragik, das dramatische Gesicht und den dichterischen Sinn stören. Selbst die „Moritat" des Titus Andronicus hat er sich, nach seinen damaligen Kräften und Vorstellungen, über die bloßen Begebenheiten hinaus durch Seelenreize und sogar Landschaftsreize zubereitet. Wie er das Begebenheitsdrama möglichst dem ihm gemäßen Charakterdrama annähert, so sucht er aus dem Verwechslungsstück des Plautus das wenige Menschliche das es hergibt.. nicht mit besonderem Erfolg — er war durch diesen Stoff ziemlich festgelegt — doch mit deutlicher Teilnahme, die man durchfühlt gegenüber dem flüchtigen und kalten Griff der puren Bühnentechnik. Ver-

gleicht man „Die Komödie der Irrungen“ mit ihrer Vorlage, so gewahrt man überall die Verschiebung des Nachdrucks von den Wirrnissen der Begebenheit auf die Gefühle der Personen. Die Drastik oder Komik des Durcheinanders selbst, für den antiken Poeten wie für das Publikum die Hauptsache, ist für Shakespeare ein Mittel entweder Affekte des Zorns, des Staunens, ja sogar der Zärtlichkeit und Trauer spielen zu lassen oder seine Kenntnis der Stände oder seinen rhetorischen Witz und Geist. Man merkt wie gern Shakespeare jeden Anlaß ergreift, um seine eigentlich dichterischen Gaben in Beschreibungen, Gefühlsausbrüchen oder Wortzwist zu entfalten. Wenn nicht ein Auftrag oder Geschäft, sondern eine Stimmung oder Laune ihn zur Bearbeitung dieser Fabel rief, so lockte ihn die Möglichkeit aus den sinnverwirrenden Lagen der beiden Zwillinge eine Reihe seelischer Äußerungen zu entwickeln. Was im größten Maßstab vom „König Lear“ gilt zeigt sich schon hier: die „Absurdität“ der Handlung, sei sie märchenhaft grundlos oder theatermäßig kraß, hat Shakespeare immer nur genutzt, um die gesteigerten Zustände der Menschen zu künden, ohne viel Rücksicht auf die Mittel und Wege wodurch sie in diese Lage gekommen sind. Die unwahrscheinlichen Verwicklungen der beiden Jünglinge haben ihn weniger beschäftigt als die Affekte. Die Spannung ist vom sinnlichen Vorgang in den sprachlich-seelischen Ausdruck verlegt. Der Gehalt seiner Vorlage ließe sich in stummer Pantomime fassen, und vielleicht nur die rationale Begründung, die Motivierung gab Plautus dazu. Shakespeare hat die Logik wenn nicht vernachlässigt so doch verdeckt und die Handlung verwandelt in Seelen- d. h. Sprachgeschehen. Z. B. nicht das Ereignis des Schiffbruchs der den alten Aegeon nach Ephesus in den Kerker führt, sondern den Zustand und seine Gemütswirkungen nimmt Shakespeare wichtig und aus der Tatsache oder dem Motiv dichtet er ein Ereignisbild über den bloßen Bühnenbedarf hinaus. Der Sinnen- und Gefühlsdichter überwiegt den Szeniker, ja geht mit ihm manchmal durch. Die Leichtigkeit im Alltagsverkehr, das Gespräch mit den Kaufleuten, der Zank mit den Bedienten, die bequeme Gegenwart, bezeichnet auch hier den überlegenen Kenner und Nenner aller Realien, nichts ist naturalistisch gestopft oder gewollt. Doch ist die Sinnenfertigkeit für den Dichter die selbstverständliche Grundlage über der sein Geist und Witz erst spielen kann. Dabei trägt seine Weltkenntnis niemals das Gepräge der Sittenschilderung, welche nächst und neben der Begebenheitsspannung den Hauptanteil der alten Menächmen-komödie ausmacht.

Durch die Verräumlichung des Vorgangs, die Beseelung und Be-

sonderung der typischen Eigenschaften zu persönlichen Gefühlen hat selbst dies flache flüchtige Lustspiel etwas von der shakespearischen Weite die dem Schwank des Plautus fehlt, einen Adel aus dem lebendigen Geist des vollkommenen Dichters. Behindert war er nur an der Ausfaltung seiner Gaben durch die Ideenarmut dieses Stoffes, durch den Mangel jedes Ausblicks in eines der großen Welt-geheimnisse von der Leidenschaft, vom Schicksal oder vom Geist her. Die Unbilden der durch ein ausgesuchtes Naturspiel hervorgerufenen Verwechslung hatten weniger Spann- oder Tragkraft als die Greuel des Titus Andronicus oder der vergebliche Kampf der Platoniker gegen die Liebe. Shakespeare suchte dieser Enge instinktiv abzuhelfen durch die zwei wesentlichen Zutaten womit er den Stoff des Plautus bereichert hat: die Einleitungsszene des gefangenen greisen Vaters Aegeon mit dem Herzog Solinus und die Liebesgeschichte zwischen Luciana und dem Antipholus von Syrakus. Der schicksalsmüde und schicksalsergebene Greis ermöglichte ihm eine feierliche und rührende Stimmung, eine seelische Bewegtheit welche von vornherein die folgenden Szenen gleichsam weiterspannt. Bei Plautus war die Vorgeschichte ohne diesen halbtragischen Akzent trocken im Prolog erzählt. Shakespeare zieht sie in die Handlung herein und benutzt sie zugleich zur malerischen Schilderung eines wilden Ereignisses wie des Seesturms, zum gerührten Lebensabschied eines traurigen alten Mannes, und zur Spannung der Teilnahme für sein künftiges Geschick — lauter erregende Züge die aus einem leidenschaftlicheren Gefühl stammen als seine Vorlage.. Durchbrüche des Dramatikers und nicht nur des Szenikers.

Noch deutlicher wird diese Ungeduld des Dichters gegenüber dem spröden Stoff in dem Zwiegespräch zwischen Luciana und Antipholus von Syrakus. Das trocken Männische des Plautus — trotz der Geschäfts- und Gelddirne Erotion — war unerträglich für Shakespeares blühenden, liebe-sinnigen Geschmack wie für den nachmittelalterlichen durch Minne geschmeidigten Geist. Er hat eigens zwei beseelte Frauengestalten in diese Komödie eingeführt, und die Zänkerin des Plautus aus einem Typus zu einer lebendigen Sonderperson verdichtet. Doch die wichtigste, für Shakespeares Wachstum bezeichnendste Erweiterung bleibt seine Luciana — eine Vorform seiner reinen Edeljungfrauen, deren höchste die Isabella aus „Maß für Maß“ ist. Den eigentlichen Lustspielsinn stört diese Gestalt mit ihren Liebeszwiesprachen (III, 2) fast auf ähnliche Weise wie die tragische Gefühlswirrnis der Alkmene in Kleists „Amphitryon“, obwohl sie nicht so zentral gewichtig behandelt wird. Aber Luciana ist schon ein Schimmer

der schwellenden Herzensfülle, der Liebesleidenschaft, der sinnentrunkenen und verklärungswilligen Jungheit vor dem „Sommernachtstraum“ und „Romeo und Julia“. Nach der scherzhaften und geistreichen Darstellung der Verliebtheit in „Verlorene Liebesmüh“ blüht hier zum erstenmal schüchtern, dünn, unbehilflich und vielleicht am szenisch unrechten Ort die Liebessprache im Shakespearischen Drama auf: die Leidenschaft noch mit den Redefloskeln behängt welche damals „Topoi“ dieses Gefühlskreises waren, doch am regen und vollen Ton erkennbar. Im „Titus Andronicus“ war nicht die Liebe, sondern die Sinnlichkeit bei Shakespeare Sprachton geworden. Gleichzeitig mit diesem ersten Liebes-ton begegnen wir der ersten eigentlichen Liebesgestalt in Shakespeares Dramen.. der ersten Skizze zu einem seiner zarten und holden Wunschbilder. Wie Luciana der Isabella, spielt ihr Duett mit Antipholus (III, 2) den Waldgesprächen im „Sommernachtstraum“ vor.

Wichtiger als jede einzelne Zufügung indes ist die Erhöhung und Adlung des Tons, die Vermannigfaltigung der Lebenskreise. Die beiden Antipholus sind vornehme Jünglinge ohne irgendeine der typischen Lumpeneigenschaften die in der antiken Komödie zur Drastik wie zur Sittenschilderung gehörten. Sogar die beiden Bedienten, obwohl mit der Theatergarderobe des witzelnden und zotenden Hanswursts behängt, unterscheiden sich von den Schmarotzern und Knechten der Situations- und Sittenkomödie durch ihre Munterkeit, Herzlichkeit und das Fluidum von Treue. Auch ihr Verhältnis zu ihren Herren und den Mitmenschen wird nicht nur beleuchtet eben von der Hörigkeit, Feigheit oder von Eigenschaften eines Standes und Typus her, sondern von ihrer Gesamtperson, die unter andrem auch solche Eigenschaften ausstrahlt. Der Kaufmann ist nicht nur ein Kaufmann der sein Geld will, die Frau nicht nur „Zänkerin“ oder „Ausbeuterin“, sondern alle sprechen aus der Fülle des Charakters, der sich dann erst seiner szenischen Funktion gemäß in die oder jene Eigenschafts- oder Berufsrichtung wendet, und die Fülle auch der untersten Charaktere bekommt sogar hier — wo Shakespeare nicht nur fremden Stoff, sondern schon fremde Form übernahm — am Anfang seiner Bahn aus seiner eigenen Seele die Strahlungskraft und Atemfrische mit. Auch stand schon dem jungen Shakespeare eine bunte Weltbreite zur Verfügung, so daß er überall unwillkürlich den monographischen Raum sprengt den Plautus ihm abgesteckt. Er zieht nicht nur den Verwechselungskreis weiter durch zwei neue Motiv-zonen, die Liebesgeschichte der Luciana und die Wiederfindung der Eltern — wodurch aus einer

dramatisierten Anekdote eine dramatisierte Lebensgeschichte wird — die bei Plautus schon gegebenen Handlungsmotive werden erst zu Lebensmotiven, indem die Verwechslung durch Weib, Diener, Geliebte, Eltern, Kaufleute, Ärzte jedesmal Gemüter erregt, während bei Plautus Liebhaber, Diener, Weib, Kaufmann, Dirne nur ihren rechtmäßigen oder unrechtmäßigen Vorteil fordern und der Wirrwarr nirgends an das Herz rührt, sondern bloß auf dem Kontrast zwischen Sachverhalt und falschem Anspruch beruht. Bei Shakespeare ist selbst in dieser flachen Komödie jede Ausgelassenheit umlagert oder untergründet von den „Leidenschaften" und damit dem Leid. DerVergleich mit Plautus soll indes nicht so sehr diese Einzelleistung emporheben über das antike Muster, das ganz andren Bedingungen entstammt und ganz andre Forderungen befriedigt, sondern nur Shakespeares eigne Anlage verdeutlichen noch hier wo ihm als einem Anfänger im Bühnenhandwerk, bei der Benutzung eines berühmten Musters die Versuchung nahe gelegen hätte zu antikisieren oder zu plautisieren. Was ihn hier von Plautus trennt und von allen Plautus-nachahmern gehört wesentlich ihm selbst an, und von da aus gewinnt dies Werkchen Zeugnisgewicht, obgleich sein Eigengewicht noch gering ist. „Die Komödie der Irrungen" enthält nichts was nicht in späteren Werken Shakespeares voller erschiene, nichts was man gerade hier aufsuchen müßte, um über das Wesen oder den Geschichtswert Shakespeares sich zu unterrichten.. doch sie enthält einiges Shakespearische zum erstenmal (wie das edelreine Mädchen, den schwermütigen Greis, die Liebesleidenschaft und vielleicht das Treueverhältnis zwischen vornehmem Herrn und schelmischem Diener das etwa gleichzeitig üppiger und witziger in den „Beiden Veronesern" erscheint) und sie hebt das erstemal deutlich Shakespeares wahre dramatische Triebkraft ab gegen eine fremde im bewußten Benutzen und unbewußten Ringen.

DIE BEIDEN VERONESER

ETWA der gleichen Lage des Könnens und Sehens gehören „Die beiden Veroneser“ an, doch war Shakespeare hier weniger belastet durch die spröden Stoffmassen der Handlung und konnte deshalb leichter und freier von vornherein sich in dem ihm willkommenen Gefühls- und Gesinnungsraum bewegen: die Mär vom Freund den unsinnige Liebe treulos macht und von der treuen Geliebten die dem flatterhaften Freunde verkleidet folgt kam seinen poetischen Gaben mehr entgegen als die Verwechslungsgeschichte. Hier wehte wieder die unbeschwerte Märchenluft worin das Geschehen willkürlich, die Wesen wirklich behandelt werden konnten. Für einen Betrachter der etwa von Shakespeare nichts wüßte als was dies Lustspiel ihn lehrt (man liest seine Frühwerke zu leicht von seinen Hauptwerken her) wäre auch hier zunächst die Leichtigkeit und Gegenwart der Zustände erstaunlich, die Kraft jede Figur aus dem Gesamt einer Atmosphäre heraus sprechen zu lassen. Bis zu den rein sachlichen Bemerkungen, die nur dem Fortgang der Begebenheit, der Begründung eines Hergangs dienen, ist jedes Wort körnig und luftig.. nirgends eine nur technische, nur motivierende, nur charakterisierende, nur poetisierende Rede. Nichts wirkt nur als Mittel zum Zweck, bis zu dem Frage- und Antwortspiel hinunter, das uns über die Verhältnisse aufklären soll wie etwa das Gespräch zwischen Antonio und Panthino (I, 3).

Panthino: Ich denk, eur Gnaden ist nicht unbekannt
Wie jetzt sein Freund, der junge Valentin,
Am Hof dem Kaiser seine Dienste widmet.

Antonio: Ich weiß es wohl.

Panthino: Ich mein, eur Gnaden sollt ihn dahin senden,
Dort übt er sich im Stechen und Turnieren,
Hört fein Gespräch, bekannt wird er dem Adel,
Und so wird jede Übung ihm geläufig
Die seiner Jugend ziemt und seinem Rang.

Das ist nur eine geschäftliche Bemerkung und doch atmet sie ganz bequem die Luft von vornehmer Lässigkeit und geselligem Ehrgeiz, von Hofglanz und Bildung woraus diese Jugend sich nährt.

Der Ansatzpunkt der dichterischen Eingebung ist in diesem Lustspiel deutlicher als bei der „Komödie der Irrungen“: er liegt in dem problematischen Charakter des Proteus aus dem sich die Haupthandlung ergibt. Dürfte man bei Shakespeare in dem Sinne von einem Problem sprechen wie bei den Bildungsdichtern des 18. und 19. Jahrhunderts,

so wäre das Problem dieses Lustspiels der Kampf zwischen Freundschaft und Liebe, und die Handlung die Zerstörung einer Freundschaft durch die Leidenschaft eines flatterhaften Jünglings. Doch sah Shakespeare auch hier wohl zuerst die Person und das dazugehörige Geschehen, weniger den Konflikt als die Art dieses Charakters und die Äußerungen seiner Zustände: die Verliebtheit, das Flattern, den verbrecherischen Leichtsinn. Gegen seine sonstige Gewohnheit hat er hier den Charakter schon durch den Namen angekündigt: Proteus. Aber nicht die Eigenschaft der Wandelbarkeit, noch weniger die Taten der Untreue, sondern die verwandelnde zerstörende Leidenschaft trägt und zeigt diesen Proteus — auch hier wächst die Gestalt nicht aus einer Seinsart oder aus der Geschehnisreihe, sondern aus einer bewegten Kraft innerhalb der noch flachen Welt des frühen Shakespeare: der Schlüssel des Lustspiels ist der Bekenntnismonolog (am Schluß von II, 4)

> Wie eine Glut die andre Glut vernichtet,
> So wie ein Keil den anderen vertreibt,
> Ganz so ist das Gedächtnis voriger Liebe
> Vor einem neuen Bild durchaus vergessen ....

Und dieser Seelenvorgang, mit der Frühtechnik Shakespeares deiktisch ausgesprochen, zugleich als Bekenntnis des Helden und als Deutung für den Hörer, die Versuchung und ihre Wirkung im Gemüt des Angefochtenen, die sich gleich in dramatische Taten umsetzen und in szenische Bilder ausbreiten, ist die Mitte des Ganzen. Valentin, Silvia, Julia sind Gegenbilder, Opfer oder Richter des aus Leidenschaft verbrecherischen Edelmanns.

Die Schuld, ja die Niedertracht aus Leidenschaft, die Verderbnis eines erst adligen und reinen Sinns durch wilde Liebe oder Ehrgeiz, ist eines der großen Themata Shakespeares, und er hat den tragischen Untergang wie die läßliche Sühne solcher Opfer immer wieder gedichtet mit einer Mannigfalt und Ergriffenheit welche verrät daß hier eine Hauptquelle seiner Eingebung überhaupt sprudelt. Es ist nicht von den großen Freveln des Überschwangs die Rede, sondern geradezu von niederträchtigen Streichen. Proteus wie Bertram in „Ende gut Alles gut", Tarquinius in der „Lucretia", vor allem Angelo in „Maß für Maß" werden nicht als Schurken und Wichte betrachtet und behandelt, sondern als Opfer einer erniedrigenden Versuchung, ohne moralischen Richterblick bald mit ironischem Weisheitslächeln, bald mit geheimnisvollem Mitgefühl. Dabei wirkt nicht die Allverzeihungslehre: „wir sind alle Sünder", oder die allgemeine Formel von Schuld und

Sühne: wer Ohren hat für Shakespeares Seelenton vernimmt hier durch die dramatische Zeichensprache hindurch eine ihm eigene Angst vor der Versuchung durch Leidenschaft — Versuchung die nicht nur zum Grauen oder zum Tod führt, sondern zur Schmach. Die großartigste Gestalt eines solchen Falles ist Angelo, die erschütterndsten Beichten solcher niedrig furchtbaren Anfechtung sind dessen Selbstgespräche nach der ersten und vor der zweiten Begegnung mit Isabella .. und die Rede des Tarquin:

> Ich weiß daß tränenvolle Reu mich faßt,
> Verachtung, Abscheu, Todfeindschaft hernach,
> Doch streb ich zu umfangen meine Schmach.

Solche Worte findet man nicht durch Einfühlung und Menschenkunde wie die eiskalten Worte Jagos oder andrer geborenen Wichte: es ist eine lyrische Ergriffenheit darin, das Mitschwingen einer Seele die vor ihren Möglichkeiten bebt. Shakespeare hat gemeine Wesen gekannt und gezeichnet, und wenn irgendwo so hat er hier mitleidlos verachtet und gestraft, einerlei ob sie entsetzliche Verbrechen begehen wie Jago, oder nur harmlose Stänkereien wie Lucio in „Maß für Maß". Er hat aber die Menschen nicht nach Handlungen beurteilt, sondern ihr Wesen unabhängig von ihren durch Taten erscheinenden Beziehungen geschaut und gewertet.. nach dem Maß ihrer Schicksalsfülle und Leidenskraft, ihrer Seelenhöhe und Fallfähigkeit: beides gehörte für ihn zusammen, und alle Menschen die überhaupt des Falles fähig sind, waren — anders als die von vornherein platten oder niedren — seiner lyrischen Teilnahme sicher, d. h. er sah in ihnen seinesgleichen, einerlei welches Tatgesicht ihre Schuld annahm. Die erhabene Schuld des Brutus und die satanische des Macbeth, die niederträchtige des Angelo und die schmähliche des Tarquinius, die schnöde des Bertram und die erbärmliche des Proteus: es sind allesamt Sündenfälle, Versuchungen oder Leidenschaften ursprünglich vornehmer, stolzer oder hochstrebender Seelen in denen ein deutliches Bild des Wahren lebt, während in den gemeinen Naturen auch dies Bild fehlt. Für Shakespeares „Moral" ist wichtig, daß sie nicht nach Taten richtet, welche nur Zeichen sind, so oder so deutbar und fast zufällig, sondern nach Arten, Gesinnungen, Schicksalen. Auch von dieser Seite her ist er der Handlungs-dramatik fremd, für welche der Mensch als Wert wie als Wesen besteht aus seinem Begehen.

Proteus ist der erste in der Reihe der gefallenen Sünder in Shakespeares Dramen: denn die Greuel aus dem „Titus Andronicus" und

den ersten Königsdramen sind noch Bühnenmittel, und die Versuchungen der Platoniker aus „Verlorene Liebesmüh" streifen nicht an Schuld und Tragik. Als ein Vorklang zu „Maß für Maß", als das erste noch flüchtige Versuchungs-drama sind in Shakespeares dichterischer Seelengeschichte „Die beiden Veroneser" bedeutsam. Proteus ist durch seine Problematik die bewegteste und farbigste Gestalt des Dramas, jedoch so wenig wie der treue und großgesinnte Valentin überschreitet er durch Geheimnis oder Schicksalsfülle den Bezirk der schönlebigen Adelsjugend. Im Ausdruck glühender Zärtlichkeit und ritterlicher Schwärmerei, selbstverständlichen Hochsinns und fröhlicher Mannheit ähnelt Valentin dem Romeo, dem Urbild dieser liebetrunkenen und verhängnisträchtigen Jünglinge, nur ohne den vollen Glanz und die äußerste Spannung aller Seelenkräfte. Noch nicht ganz hat die Jugendleidenschaft die Vorgänge und die Gestalten durchdrungen: es bleibt beim schimmernden Spiel. Dasselbe gilt von den Frauen: Julia und Silvia sind aus demselben Stoff wie die Geliebte des Romeo, doch noch nicht so dicht und so innig. Die Südluft und das zärtlich heiße Gartenlicht Veronas, das Schicksalsklima des Romeo weht auch schon in diesem silbrig dünnen Lustspiel. Es ist eine Studie zu Shakespeares großer südlicher Liebestragödie der Stimmung und dem Personenkreis nach, wie es der Handlung und der Problematik nach den Versuchungsdramen vorklingt. Auch in dem Kontrast einer spielend vornehmen Schicht und einer schnurrig derben Bedientenschaft, wodurch die Oberen strahlender, die Unteren komischer wirken, weist die Veroneser Komödie auf die Veroneser Tragödie voraus. Auch hier keine Menschenart, keine Atmosphäre und kein Charakter, also keine shakespearische Gabe oder Stimmung die nicht später deutlich oder stärker erschiene: die Kenntnis des vollendeten Ausdrucks läßt uns den vorläufigen leicht matter und blasser vorkommen als er in sich betrachtet oder gar verglichen mit den zeitgenössischen Komödien wäre. Man strebt ungeduldig Shakespeares stärksten und deutlichsten Offenbarungen zu und wertet seine Frühwerke nur als Hinweise und Ahnungen. Es fehlt Shakespeare hier noch, bei allem sprachlichen und szenischen Geschick, die Macht in unvergeßbar sinnbildlichen Raumaugenblicke die Gestalten, ihr Geschick, ihr Wesen zu vergegenwärtigen. Romeo und Julia auf dem Balkon, Hamlet auf der Terrasse und dem Friedhof, Othello am Bett der Desdemona, Macbeth am Hexenkessel und beim Gastmahl mit Banquos Geist, Lear auf der Heide und mit der toten Cordelia, Brutus und Cassius im Zelt, das Galeerengastmahl der Triumvirn bei Misenum, Titania in Zettels Armen, Falstaff

neben Percys Leiche, Richards III. Werbung, Richards II. Abdankung, Jessikas Flucht, Perdita unter den Schäfern — wir greifen beliebige, oft dramatisch unbeträchtliche Szenen heraus — sie alle haben die Ewigkeit unausweichlichen Gesichts und die Klarheit des notwendigen Ausdrucks. Die ersten Werke Shakespeares pressen sich dem Gedächtnis der Phantasie nirgends mit diesem zauberhaften Zwang ein, es sei denn durch extreme Scheußlichkeit wie im „Titus Andronicus" oder durch die Verstiegenheit des Armado. Nur Lanz mit seinem Hund hat in niedrer Sphäre etwas von der tiefsinnigen Torheit und der penetranten Gegenwart wie die Bedienten der Montecchi oder Falstaffs Begleiter. Keine der shakespearischen Frühgestalten oder Situationen vor „Richard III", „Romeo und Julia", und dem „Sommernachtstraum" führt ein selbständiges Mythendasein. Der junge Shakespeare hatte zwar schon alle Elemente seiner künftigen Welt und ließ sie in Raum, Zeit und Seele, bald als Atmosphäre, bald als Geschehen, bald als Gestalten spielen, aber noch schwieg ihm der schöpferische Augenblick der die Elemente in das mythische Sinnenbild zusammengreift, aus dem vielfältigen Können das einfache Müssen, aus den unbestimmten Gefühlen oder Empfindungen die bestimmende Leidenschaft, aus dem bunten Geschehen das glühende Schicksal. Nicht an Fülle und Helle fehlt es zunächst, überhaupt an keiner Gnade der Expansion, nur an der entscheidenden gebieterischen Konzentration, so daß man sich schon im dichterischen Klima Shakespeares fühlt, noch nicht seine menschliche Landschaft sieht.

DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG

WAHRSCHEINLICH das späteste von den frühen Lustspielen die vor dem Durchbruch gereift sind, übertrifft „die Widerspenstige" ihre Mitgewächse an Prallheit und Saft, wenngleich sie ärmer ist an Geist als die „Verlorene Liebesmüh" und ärmer an Herz, an zartem Schwingen als „Die beiden Veroneser". Es nähert sich wieder der Posse, bei der es mehr auf sinnlich frische und rasche Abwicklung zwerchfell-erregender oder nervenspannender Geschehnisse ankommt als auf die Entfaltung gestaltiger Leidenschaft und Eigenschaft. Von dieser Seite her schreitet die „Widerspenstige" auf dem Weg der Verwechslungskomödie weiter. Zumal das Vorspiel gehört zu den typischen Überraschungs- und Täuschungsschnurren die durch Verwirrung der Sinne wirken, ein Märchenmotiv, fähig der nachträglichen Ausdeutung auf den Schein oder auf die natürliche Gleichheit der Stände. Shakespeare hat damals dergleichen Tiefen nicht gemeint, sondern sich begnügt mit der strotzenden Animalität seines wahrträumenden Kesselflickers und mit der Ausstattung der vorgetäuschten Herrlichkeit, also dem komischen Abstich zwischen Gesinnung und Lage, zwischen Wesen und Wähnen. Die sinnliche Gegenwart der Personen und der Zustände absorbierten noch seinen vollen szenischen und dichterischen Eifer, wie bei der „Komödie der Irrungen", ohne die Anregung einer geistigen Spannung wie bei der „Verlorenen Liebesmüh" oder einer seelischen wie den „Veronesern".

Vollends fehlt eine geistige Problematik: eine These über die Ehe, über „des Weibes" sittliche Stellung zum Mann lag Shakespeare so fern wie seiner ganzen Zeit. Daß „die Frau" dem Manne eigen und dienstbar sei war für ihn keine gesellschaftliche Frage, sondern ein natürliches Gesetz. Dies Gesetz, vom klassischen Altertum wie von der Bibel her als gültiges Erbe übernommen, wurde durch die Liebeshörigkeit vieler Männer und die Zaubermacht oder Herrschsucht vieler Frauen als Gesetz so wenig erschüttert und zum Problem gemacht wie Ackerbau und Viehzucht durch Gewitter oder Raubtiere. Nur als dichterischen Ausdruck einer selbstverständlichen Gesinnung, als rednerische Fassung eines unbezweifelten Anspruchs, nicht als beziehungsreiche Abwehr etwa vorhandener Frauenbefreier oder Eherefor-

mer ist der bezwungenen Katharina Schlußpredigt zu verstehen, nicht als Reaktion der Mannesrechte gegen Weibesrechte, sondern als dramatische Demut dieser bestimmten Weibsperson. Der leidenschaftliche, vielleicht programmatische Nachdruck dieser Sprüche gehört mindestens so sehr zum Charakter der Katharina wie zu Shakespeares aus dem Stück herausblickender Meinung. Denn freilich eine Lehre auch ad auditores, ein vielleicht unnötiges Werben um das Beifallsgemurmel der männlichen Hörerschar, ist hier zu bemerken: aber sie ist so wenig grundsätzlich gemeint, so wenig gerichtet gegen andere Grundsätze wie das Lob der Gnade im „Kaufmann von Venedig" gegen einseitige Rechtsverteidiger oder Hamlets Worte über die Freundschaft gegen irgendwelche Angreifer. Shakespeares Lehren, mindestens die des frühen, gelten stets nur Mächten, Erscheinungen, Wirkungen, niemals Rechten, Grundsätzen oder Forderungen — und so ist auch sein Petrucchio nicht der Anwalt der männlichen Rechte, Katharinas Schlußrede nicht eine Abdankung der Frauenwürde, das ganze Lustspiel kein Thesenstück, sondern der dramatische, fast possenhafte Ringkampf zweier unbändiger Naturen, eines wilden Weibes und eines starken Mannes — gerade in der Art wie Shakespeare diesen Stoff behandelt weit ähnlicher einer englischen Sportbegebenheit als einer deutschen Geschlechterphilosophie. Mag der Kampf der Geschlechter mit hereinspielen.. wichtiger war für Shakespeare und seine Hörer der Kampf zwischen eben diesem fröhlichfesten Draufgänger und eben dieser bissig schönen Katze.. keinesfalls darf die Lehre am Schluß verführen den Prinzipienzwist für die Quelle der dramatischen Eingebung zu halten. Was nicht dramatisch-lyrischer Ausdruck der Katharina ist bleibt immer noch eher sententiöse Captatio benevolentiae und Wetteifer des Mimen mit den Pfaffen, notgedrungener Ausweis für die moralische Ungefährlichkeit oder Brauchbarkeit des Schauspiels als Sinn oder Absicht, Grund oder Zweck dieser Komödie.

Nicht wegen der höheren geistigen Ebene, sondern wegen der pralleren Gestaltung ist die „Widerspenstige" ein Schritt über die bisherigen Lustspiele hinaus. Sieht man von „Titus Andronicus" und dem ersten Teil „Heinrich VI." ab, bei denen die Vorstellung noch nicht durchgelebt erscheint, so sind Katharina und Petrucchio die ersten selbständigen gewichtigen Eigenpersonen in Shakespeares Drama, nicht nur poetisch mehr oder minder reich ausgestattete Adelstypen mit den Zügen ihres Standes, gesondert höchstens durch den stärkeren lyrisch geistigen Anteil des Dichters wie Biron oder durch ein

deutlicheres Schicksal wie der treulose Proteus. All diese Frühfiguren sind gesehen von den Affekten her die sie mit tausend ihresgleichen teilen können und wirken so bis zur „Persönlichkeit“ lebendig durch die nie versagende Sicherheit ihres Ausdrucks. Doch Dumain und Longaville, Maria und Rosaline, Valentin und Proteus, zu schweigen von den beiden genau gleichen Zwillingen, haben noch keine Selbstigkeit jenseits der Gesamtschicht der sie angehören. Wenn schon keine bloßen Eigenschaftstypen oder Sittenträger wie die Gestalten des romanischen Dramas, sind es Durchschnittswesen, dramatisch gehoben durch seltsame Begebenheiten oder Erregungen, noch nicht die dramatische Menschwerdung von Kräften und Mächten. Das was sie wesen und das was sie tun oder leiden ist noch nicht von vornherein eins oder einig. Proteus ist ein junger Edelmann derselben Art, Anlage, Höhe wie Valentin — man kann sie in den ersten Szenen kaum auseinanderhalten — und seine Versuchung und Untreue ist zwar begründet und glaubhaft genug, aber nicht unausweichlich in seinem Wesen angelegt wie etwa später der Fall Angelos oder wie in Othellos Art sein Werben und Verderben.. kurz, ihre Begebenheiten sind noch nicht Schicksale, ihre Eigenschaften noch nicht Wesen. Wenn manche der niedrigen Figuren, zumal Lanz, saftiger wirken, so liegt das an dem schärferen Umriß und dem pastoseren Farbenauftrag der Komik. Das hohe Leben kommt aus der Fülle des Herzens, das niedrige aus der Sinnenbreite. Die größere Nähe der „Bezähmten Widerspenstigen“ zum Possenhaften und Derbkomischen mag zu der energischen Deutlichkeit ihrer Hauptfiguren geholfen haben. Ohne hochgeistige und halbtragische Momente bot sie doch der Entfaltung menschlichen Daseins einen breiteren Grund als die ausgeklügelte Verwechslungskomödie. Kätchen und Petrucchio haben, wenn nicht in ihrem Wesen so doch in ihrem Gebaren, etwas von der Prallheit womit üppige Komik auch hoher Art bisher immer einsetzte, von Aristophanes bis Rabelais, und von Cervantes bis Jean Paul. Doch sie sind nicht nur Fratzen und Übertreibungen, sondern leibhaftige Eigengeschöpfe, die ersten die Shakespeare bis dahin gelangen, nachdem er schon fast mit dem ersten Griff die Wirklichkeit menschlicher Atmosphäre, lebendigen Zusammens und Gegeneinanders gepackt hatte bei noch flacher und flüchtiger Durchbildung der eigentlichen „Charaktere“. Welt und Geschöpfe sind schon da, eh der Mensch fertig erscheint.. alles drängt schon beim jungen Shakespeare vom Menschenraum und Menschenklima zur Menschengestalt und zum Menschenschicksal, als zu seiner natürlichen Erfüllung, Voll-kommenheit, die nicht den Charakter, das

Individuum gegenüber der Welt vereinzelt, sondern die Welt in das Individuum hineinsaugt.

Kätchen und Petrucchio sind die ersten „Charaktere" Shakespeares in dem Sinn womit man gerade seine Charaktere als Individuen den antiken oder den antikisierenden entgegenzusetzen pflegt: Charaktere als die selbständigen Schöpfer oder Geschöpfe der eignen Erlebnisse im Gegensatz zu den typischen Trägern vor- oder nachgestaltlicher Mächte und Schickungen. Aus sehr verschiedenen Schichten seines eigenen Wesens hat Shakespeare die Charaktere geformt und wir können das Aufwachen seiner Seelenkräfte in seinem Werk verfolgen von der sinnlichen Wahrnehmung des Erscheinens bis zum schöpferischen Mitleiden der weltschmerzlichen Kreatur. Katharina und Petrucchio stammen noch aus der sinnlichen Wahrnehmung und Teilnehmung, nicht aus der geistigen Spannung. Der Wettkampf zweier kräftiger Naturen um ihre Selbstbehauptung, gesteigert dadurch daß es zugleich ein Ringen zwischen Mann und Weib darstellt, ist der Antrieb und Reiz dieses Lustspiels, und er war mehr als die bloßen Geist- oder Begebenheitsspiele angewiesen auf das selbständige Gewicht der Kämpfer, d. h. ihrer Charaktere, nicht nur ihrer Gefühle oder Taten und Leiden. Der agonale Eifer ist hier ähnlich wie bald in den Königsdramen der dramatische Beweger.. die Frage: wer wird siegen? nachdem Shakespeare bisher die Zuschauer meist mit der Frage beschäftigt hatte: was wird geschehen? Bei diesem Wettkampf ist die persönliche Spannung, die Teilnahme für und wider die eine Partei wichtiger als in den Liebes- oder Verwechslungsgeschichten: nicht so sehr die Formen als die Träger des Geschehens führen den Blick. Beim reifen Shakespeare wäre eine solche Trennung zwischen Personendramatik und Geschehnisdramatik nicht mehr möglich.. der junge näherte sich gleichsam von beiden Seiten her der Zusammenschau von Mensch und Schicksal, indem er erst Begebenheiten als Menschenträger, dann Personen als Begebenheitsträger dichtete.

Der eigentliche Held ist Petrucchio. Der junge Shakespeare hat an dieser Art gedrungener Lebenskraft bis zur Roheit seine Freude gehabt, wenn sie auch schwerlich als Vorbild gemeint ist oder in der Weise wesentliche Züge des Dichters selbst verkörpert wie etwa Biron, oder Gefahren seiner Seele wie Proteus. Wir müssen freilich hier durch die possenhaften Gegebenheiten der Handlung, von der Shakespeare nicht loskam, durch die derben Zähmungsmittel des Petrucchio, durch seine Flegeleien und Rüpeleien hindurch die Gesinnung lesen deren Zeichen sie sind und die nicht ohne weiteres knotig und

wüst ist. Wie hinter der blutigen und tückischen Rachehandlung des Hamlet die wunderbare Herzlichkeit und Seelenzartheit eines Genius sich verbergen und enthüllen konnte, weniger kraft des Tuns als kraft des Tons, so vergröbern sogar Petrucchios Streiche für die stumpferen Sinne nur was dem feineren Ohr manche hold und kühn schwellenden, männlich freien Verse sagen. Petrucchio beginnt im Bezirk der privaten Liebeskomödie die Reihe der manchmal geistvollen manchmal geistlosen Heldenjünglinge deren vollkommener Gipfel Prinz Heinrich ist. Man denke sich nicht Heinz, sondern Percy, einen nicht allzu reich mit Geist gesegneten Kraftmenschen, statt auf der Walstatt sich im Hause entladend, aus einem tragischen Klima in ein komisches versetzt, so kommt man dem Wesen des Petrucchio, seinem shakespearischen Sinn näher, als wenn man die Possenvorgänge allzu vordergründlich und wörtlich nimmt. Übrigens enthält die Szene des Heißsporns mit seinem Kätchen noch leise tragische Anklänge an Petrucchios possenhafte Ehezucht. Das Possenhafte ist in Shakespeares Frühwerken noch nicht ganz eingeschmolzen in die eigentliche Charakteristik und verdirbt dem gebildeten Geschmack ebenso wie das Greuelhafte, als ein zu starkes Gewürz für den Gaumen seiner massiveren Zuschauer, die Eindruckskraft seiner Gestalten.. oder es verdeckt uns die Würde, ja selbst Anmut ihres Tons durch die überdrastische Bühnensinnbildlichkeit der begleitenden Gebärden. Daß Petrucchio Kätchen bei der Werbung gröblich verspottet, seine Bedienten verprügelt und sich als ein tobsüchtiger Wüterich gebärdet, ist nur die übertreibende, abkürzende, auf das grelle Rampenlicht abgestimmte Zeichensprache, der Soccus für Petrucchios Wesen, das mehr in seinem frischen und hellen, herzlichen und mannhaften Ton laut wird als in seinen Aussagen, oder gar in seinen Handlungen. Es bedeutet daß nur ein unbekümmert kühner und fester Sinn, ein derber Griff einer launischen Zänkerin Herr wird, und dieser Sinn sollte im Geschehen erscheinen, mit den Mitteln eines noch nicht von der geistigen Leidenschaft des welthaltigen Sehers durchdrungenen Theaters, das sich noch kindlich den Bedürfnissen des schaulustigen Pöbels anpaßte, eh es auch diese Bedürfnisse überflog mit hinreißendem Traum oder unterbaute mit alltragender Menschenkunde.

Mehr noch als beim „Lear“ kann man hier die Voraussetzung des Geschehens „absurd“ nennen, wenn man sie psychologisch oder sonstwie einzelwörtlich nimmt und darin eine Alltagsrichtigkeit sucht statt einer Märchenlebendigkeit. Niemals würde sich ein wirklich böses Weib durch die besonderen Mittel eines Petrucchio gewinnen und be-

zwingen lassen, wohl aber kann ein störriges, trotziges, stolzes Frauenherz durch die Stärke eines festen fröhlichen und dabei heimlich begehrenden Willens berückt und gelöst werden.. und daß Shakespeare durch all die märchenhaft unwahrscheinlichen und possenhaft läppischen Mittel hindurch dennoch aus den Worten Petrucchios und Kätchens solch ein Herz und solch einen Willen ahnen läßt, dies und dies allein gibt seiner Komödie über ihre Bühnenbuntheit und ihre Märchenluft hinaus dichterische Wahrheit. Die ist hier verborgener, fast entstellter durch Bühne und Märchen als etwa im „Sommernachtstraum", weil dort die Bühne schon ganz mit geistiger Freiheit, mit hoher Ironie beherrscht, das Märchen mit selbstverständlicher Schwebe gezaubert wird, während in der „Widerspenstigen" das Theater zu technisch und der Novellenstoff zu gewichtig, zu wirklichkeitsüchtig behandelt sind. Vielleicht hat Shakespeare selbst gemeint mit der Komödie auch ein Sittenbild zu geben oder gar eine Lehre: sein Wert liegt in dem was daran Märchen und in Märchen verkleidetes, durch Theater vergröbertes Seelenwissen ist.

Was von dem Zwiespalt zwischen Petrucchios Tun und Ton, das gilt erst recht von Kätchen: das Weib das vor unsern Augen die sanfte Schwester knechtet und peinigt, mit Vater und Werbern keift und dann unter Zähneknirschen und Tränen duckt, bis sie sich in freier Demut ergibt, fast mit dem Tone der Desdemona vor dem Senat, wäre ganz unglaubhaft und unerträglich, wenn nicht auch hier unter ihren Gesten und Aussagen etwas an die spröden und herzlichen Edelmädchen erinnerte, an die Beatrice, die ihren Stolz und ihr Verlangen durch eine spitze Zunge schützt, an die Schäferin Phöbe. Fernher fällt ein Schimmer von diesen Spröden auf das herbe Frühgewächs zurück, und verhindert daß sie uns nur als bestrafte Sünderin und gezähmte Bestie gilt. Doch ist sie weniger mit Liebe um ihres Eigenwertes willen gezeichnet als Petrucchio, sie dient mehr als Beutestück für den Triumph der sieghaften Mannheit.

Die anderen Gestalten, die zärtlichen, listigen oder schüchternen Werber der sanften Bianca, der ehrenwert besorgte Vater, die dümmlichen oder schlauen Diener wollen weniger durch ihre Besonderheit als durch ihren Zusammenhang wirken. Die szenische Polyphonie, die leichte Bewegung mannigfacher Figuren im regen, niemals schlaffen oder angestrengten Spiel von Gegensätzen der Temperamente, Stimmungen, Stände verkündigt schon den Dichter des Romeo und übertrifft alle früheren Orchester der englischen Bühne. Gleich in der Eröffnungsszene klingen Motive aus „Verlorene Liebesmüh" und den

Veronesern wieder an, der Kampf zwischen tugendhaftem Studium und sinnlicher Weltkenntnis und das studentische Glücksrittertum der jungen Edelleute. Nur merkt man auch, von den beiden Hauptfiguren abgesehen, die überlegene Gleichgültigkeit des Dichters: es ist alles wie mit halber Kraft aus einem bequemen Reichtum hingeworfen — nicht aus dumpfem Genie, wie die Stürmer und Dränger mit ihrem gewaltsamen Streben nach „Natürlichkeit" wähnten, sondern aus verschwenderischem, seiner selbst und seiner Mittel sicherem Geist. Mehr noch als in den bisher betrachteten Werken Shakespeares gewahren wir hier — immer noch ohne die Gewalt des ergriffenen Herzens, aber darum vielleicht erstaunlicher als Zeugnis für den Reichtum dieser schon mit ihrer Fläche ergiebigen Natur — die Phantasie welche zugleich in Schichten oder Atmosphären und in Gestalten denkt.

In der „Widerspenstigen" war gleichzeitig mit den beiden tragenden Charakteren, und ihren zwar übertrieben, doch haarscharf gesehenen Gesten, wie etwa das erste Auftreten der Katharina mit der gebundenen Schwester oder die erste Begegnung Petrucchios mit ihr, das ganze Gefüge von Spannungen und Arabesken konzipiert: in der Mitte die beiden Kämpfer als dichte Gestalten, von denen die Aktion ausgeht.. Katharina abgehoben einerseits gegen ihren Widerpart, der noch fester, härter, aktiver ist als sie selbst, andrerseits gegen die zarte Bianca, bis am Schluß die Beleuchtung wechselt und die Demut der Besiegten sogar ihre unterwürfige Schwester in Schatten stellt. Petrucchio selbst steht aber nicht nur wider Katharina als Energie, sondern auch gegen die anderen Freier, die ratloser, schwächer, kleinzügiger als eine dünnere, leichtere Schicht ihn erst heben und steigern. Und als eine dritte Dimension die ihn zugleich plastischer, aktiver und bunter zeigt, umlagern ihn die Bedienten, die Alten und die Kaufleute. Diese Gabe und Lust, nach allen Seiten Richtung zu schaffen, wodurch zugleich Mannigfalt des Geschehens, Rundheit der Gestalten und Weite des Raums entsteht, hat Shakespeare in der „Widerspenstigen" zuerst vollkommen geübt, besonders auch durch die Kreuzung mehrerer Handlungszüge — seine eigentliche dramatische Neuerung über die antike und über die primitive Dramatik hinaus, der noch Marlowe zugehört. Die Überlistung des alten Baptista durch die verkleideten Liebhaber der Bianca ist ursprünglich ein eigenes Komödienmotiv, eben wie die Späße der Clowns, die hier schon als Bediente fungieren, ursprünglich nichts mit dem Hauptgeschehen zu tun haben. Shakespeare hat alles das in ein Spiel verschlungen, läßlich und so

daß man die Knoten gewahrt, aus Kunstbesinnung oder aus dem genialischen Hang einer Natur die gar nicht genug Leben im kleinsten Spielraum haben kann. Für die Entwicklung des Theatertechnikers Shakespeare bedeutet dieses Lustspiel die erste Vereinigung praller Charakteristik mit szenischer Vielfalt, über den „Titus Andronicus“ hinaus, in dem die Vielfalt durch Häufung erreicht wird, über „Verlorene Liebesmüh“ in dem die Charakteristik noch blaß oder lyrisch bleibt.

KÖNIG HEINRICH VI. I. TEIL

NACH dem Vorblick auf Shakespeares Weg bis an die Pforte seiner humoristischen Meisterschaft, begleiten wir ihn auf der zweiten Bahn die er sich zur allseitigen Menschenschöpfung im Drama gebrochen.. er ist nicht durch gerades Weiterschreiten, sondern durch Ansätze von vielen Seiten her zu seiner Welt gelangt.. nicht durch bewußte Versuche, sondern durch Entdeckung neuer Kräfte und Reize bei immer neuen Aufgaben die Trieb oder Zufall ihm stellten. Vom sinnlichen Greueldrama her war er zur ersten Darstellung pathetischer Leidenschaft gelangt, wie sie dem Anfänger im Szenen- und im Redehandwerk lag, eine persönliche Spannung zwischen Geist und Sinnen hatte ihm das erste Lustspiel fast in Form einer Literaturkomödie gezeitigt.. „Die Komödie der Irrungen" „Die beiden Veroneser" „Der Widerspenstigen Zähmung" hatten seine sinnliche Aufmerksamkeit für Sitten und seine Sicherheit in der leichten Szenenführung, in der Raumfüllung und Personenbewegung gereift. Die Vorgaben vorshakespearischen Stoffs waren in diesen Fällen weit geringer als der persönliche Gehalt den Shakespeare mitbrachte. Bei seiner Greuel-tragödie wie bei seiner Geist-komödie scheint er den Stoff geradezu für sein Bedürfnis, theatralisch oder dichterisch, roh sinnlich oder geistig, sich selbst erst bereitet zu haben, in den andren Stücken, wozu ihm Plautus oder italienische Erzähler wenigstens den Grundriß der Handlung und die leeren Umrisse der Hauptfiguren boten, mußte er doch die eigentliche Bildkraft aus seinem Temperament oder seiner Beobachtung beisteuern — mindestens in der „Komödie der Irrungen" hat seine Vorlage sichtlich ihn eher behindert als gefördert.

Eine neue Aufgabe fand er, als der Stoff schon für ihn mitarbeitete. Die mittelalterliche Königsgeschichte Englands, wie sie im Gedächtnis eines überlieferungstreuen Volks durch hundert örtliche Erinnerungen und Denkmale fast mythisch weiterlebte, als Grundlage der gegenwärtigen Zustände, Gesetze und Geschlechter noch empfunden und durch einen geschickten Chronisten wie Holinshed auch für die Belesenen in eine faßliche Reihe von Ereignissen und Personen mit energischen Umrissen und Einschnitten gegliedert, mußte von vornherein dem Gestaltungssinn des jungen Dramatikers, der ein leidenschaftlicher Brite war, tragkräftiger und fruchtbarer, leichter und reicher erscheinen als andre Stoffmassen.. außer der römischen Geschichte, die den mittelalterlichen Völkern und der Renaissancebil-

dung immer als eigene Vorgeschichte und als universale Mär galt, ähnlich wie den klassischen Stadt-Griechen die homerischen Begebenheiten. Marlowe hatte schon durch seinen „Eduard den Zweiten" seinem Folger in dieser Richtung den Weg geebnet, wie er ihm das Maß und die Art des geschehnisreichen Greuelstücks vorgeschrieben hatte. Doch Shakespeare empfing nicht nur die einzelnen riesigen Personen mit ihren schrecklichen Taten und Leiden, sondern sofort die gesamte zugehörige Luft. Die monographische Steigerung eines Charakters auf Kosten aller übrigen, die raumlose Titanen-verherrlichung und die luftlose Geschehnis-häufung hat er ja nicht einmal in seinem Erstling dem Marlowe nachgemacht, sondern schon dort mit unzulänglichen Mitteln und an mehr phantastischem als historischem Stoff instinktiv den Titus mit seinen Römern und die Tamora mit ihren Goten als Gewächse einer schwül barbarischen Landschaft gegeben. Was dichterische Jünglinge gewöhnlich zu heroischen Stoffen zieht, die bequeme Vorgabe riesiger Maße und unverpflichtender Ferne, ohne Dingdeutlichkeit, die Erlaubnis des selbstigen Schweifens ohne Erfahrungslast hat Shakespeare schon als Schüler Marlowes weniger gesucht als gerade die räumliche Mannigfalt und die bunte Bewegtheit vieler Gestalten. Wenn ihm nun schon das erfundene Römerdrama unter der Hand sich wandelte aus einem Marloweschen Titanengetöse zu einem zwar scheußlich grellen, doch deutlichen Geschichtspanorama, wieviel dankbarer mußte seine ursprünglich weltbedürftige Phantasie einer echten, faßlichen, dabei erregend vertrauten Geschichte werden!

Schon wenn wir den ersten Teil „Heinrich VI." lesen, weht uns aus der schülerhaft marlowisierenden Rhetorik, aus der noch kindlich unbeholfenen Szenenreihung und der hintergrundlosen Gestaltung etwas entgegen das sich im ganzen Marlowe nicht findet und das uns veranlaßt diese früheste Historie doch dem Shakespeare zuzuschreiben, obwohl nach reinen Stilmerkmalen Marlowes Verfasserschaft glaubhaft wäre: die dichte geschichtlich-staatliche Luft, nur ein andres Zeichen der Welt-sicht wodurch sich schon der früheste Shakespeare von den Vor- und Mitläufern unterscheidet, eine angeborene Eigenschaft seines Geistes, nicht nur ein erlerntes oder gereiftes Können. Gerade Marlowe, so riesig er sich reckt, kommt niemals über private Leidenschaften hinaus, und selbst sein Welteroberer Tamerlan bleibt ein einzelner Popanz der so nach Reichen greift wie ein gewöhnlicher Räuber nach Börsen .. sein Edward II. ist nicht ein englischer König der durch Mißwirtschaft sein Reich verliert wie Johann oder Richard II., sondern ein privater Wüstling und Schwächling der zufällig

auf einem Thron sitzt. Die Pariser Bluthochzeit hat Marlowe nur als eine Moritat behandelt, nicht als ein Volksschicksal oder Staatsgeschehen das als Ausbruch menschlicher Gesinnung und Leidenschaft erscheint: nirgends hat er das Wesen, den Odem, den Ton von Welt, Volk, Geschichte gedichtet, sondern nur durch Quantität, durch das „Erhabene im Raum" seine innerlich privaten Personen und Begebenheiten aufgehöht. Er war ein einzelnes Genie, der individualistische Renaissance-literat, abgeschnitten von der mächtigen Flut des Heimatgefühls, von der Schwellung eines britischen Gesamteifers der in Shakespeare sich mit dem Ich durchdrang. Shakespeare lebt und webt in der Geschichtsstunde seines Volks und seiner Zeit und kann gar nicht anders als sie in jedem seiner Werke bis in die leichten Lustspiele hinein ausatmen, bald als Renaissancestimmung, bald als Britengeist, bald als Mythenwind, bald als Weltschauder. Dieser Gemeinsinn Shakespeares — zugleich ein Stammesgefühl und ein Geschichteschauen worin die Eigenschaften und die Verhängnisse seines Volkes wirken — ist neben der Spannung zwischen Geist und Natur, und der allseitig wachen Sinnlichkeit der dritte Eingebungsbereich seines Dramas. „Verlorene Liebesmüh" entstammt seiner geistigen Problematik, die andren Komödien gediehen aus seinen Begierden und aus seinen Beobachtungen.. „Titus Andronicus" bezeugt mehr sein Handwerksstreben und -können als seine Art und Erfahrung. Mit „Heinrich VI.", mag er nun vor oder nach den Komödien geschrieben sein, wacht in Shakespeare zum erstenmal der Mythendichter, der Geschichtsseher auf. Wenn „Verlorene Liebesmüh" vorausdeutet auf den Geisteszauberer des Sommernachtstraums, die „Veroneser" auf den Sitten- und Seelenkünder der späteren ernsten Komödien, so hebt mit diesem Königsdrama die Reihe weltgeschichtlicher Schicksalsmären an die in „Julius Caesar" oder „Antonius und Cleopatra" gipfelt. Den erhabenen Stil, die Großheit der Gestalten und Gebärden, die Marlowe durch riesige Aufreckung einzelner Titanen und durch Türmung vieler Schrecknisse erreichen wollte, fand Shakespeare beinahe mühelos aus der naiven Verbundenheit mit der Geschichte seines durchaus politischen Volks.. nicht indem er privates Dasein aufblähte, sondern indem er öffentliches Dasein verdichtete — ebenso wie er den leichten freudigen Stil seiner Lustspiele fand durch die selbstverständliche Gemeinschaft mit dem Europa der südlichen Renaissance, das als merry old England damals zur britischen Gesellschaftsform sich besondert hatte. Auch hier ist sein Scherz und sein Witz nicht die Sucht nach eigenen Einfällen, sondern das unwillkürliche Sprühen einer hochgespann-

ten Fröhlichkeit und Geistesschwellung. Wir werden sehen wie dieser gemeinschaftlichste, volkstrunkenste, geschichtehaltigste Mensch gerade durch die Fülle seines persönlichen Genies der leidensreichste werden mußte, als sein Selbst aus dem freudigen Künder sich wandelte zum tragischen Seher. Jetzt wollen wir betrachten wie dieser Volks- und Geschichtsgehalt Shakespeares zuerst als Drama erschien.

Schon die Stoffwahl Shakespeares aus der englischen Geschichte, mag ihr eine klare Einsicht oder eine dunkle Ahnung zugrunde liegen, verrät im Gegensatz zu der Stoffwahl Marlowes mit ihrem entschieden anekdotisch titanischen Hang, was ihn anging: die Mär der englischen Kämpfe zwischen den Gewaltigen der nahen Vorzeit, das Steigen und Fallen der Könige und Ritter in denen das Britenvolk sich verkörpert oder vertreten sah. Er begann unter dem Eindruck der Marloweschen Greueltragödie, anfängerhaft begierig nach möglichst vielen blutigen Wechseln, mit der wirrsten und krassesten Zeit, mit den Kriegen der Weißen und Roten Rose unter dem schwachen Heinrich VI., die an geschichtlicher Bewegtheit ergiebiger, an eigentümlichen Helden oder Herren ärmer sind als ihre Vorgeschichte und ihre Nachgeschichte. Richard II. und Heinrich IV., Heinrich V. und Richard III. fallen als Persönlichkeiten deutlicher auf als die einander ähnlichen, durch Triebe und Lose verwandten Recken der herrscherlosen Zerrüttung, deren keiner von sich sagen durfte: „Ich bin ich selbst allein.“ Nur die Ereignisfülle, nicht eine Riesenperson konnte den Schüler Marlowes gerade zu diesem epischen Zeitalter hinziehen. Seine Stoffwahl zeigt daß nicht der Titanenkult, sondern die Geschehnislust ihn damals erregte.. sonst hätte er mit Heinrich V. oder Richard III. begonnen. Heinrich IV. und Richard II. waren ohnehin Gestalten welche eher den reifenden Seelenkünder als den jugendlichen Heldenverehrer lokken mußten. Shakespeares Stoffbehandlung aber zeigt daß mehr noch als die Bühnenfreude am Kampf und Mordgetümmel der Sinn für die Geschichte seines Landes ihm diese Dramenreihe eingab. Derselbe Eifer der überall die Zusammenfassung nationaler Überlieferungen zum Epos bewirkt, das geschichtshaltige Stammesgefühl und das sagenschaffende Stammesgedächtnis ist der Ursprung von Shakespeares Königsdramen. Erst als er durch den Erfolg seines Erstlings ermutigt oder aus dem Wachstums- und Ergänzungsdrang des begonnenen dramatischen Mythus heraus, ihn in die Nach- und Vorgeschichte hineindehnte, entwickelte sich die selbständige Teilnahme des Menschenschöpfers an den Einzelgestalten und ihrem eigenen Seelen- und Sinnenkreis.

Mit anderen Worten: das Verhältnis Shakespeares zu dem Gesamt der spätmittelalterlichen Königsgeschichte war dasselbe wie das der sogenannten nationalen Epiker zu der Vorzeit ihres Volkes: er faßte mit schon persönlichem Geschmack und Kunstwillen, aber noch naiv getragen von dem Gefühl, dem Gedächtnis und der Gesinnung seines Volks, von einem bestimmten seiner Begabung besonders gemäßen Blickpunkt aus, dumpfe oder dürre Überlieferungsmassen zu einem faßlichen Panorama zusammen. Die Königsdramen sind für England, nicht nach Fruchtbarkeit und Wirkung, aber nach Entstehungsart und Verhältnis des großen Dichters zu Volk und Vorzeit, etwa dasselbe was die Ilias für die Griechen, das Schahnameh Firdusis für die Perser, die Siegfried- und Dietrichmären für die Deutschen: die Volkssage.. diesmal verfaßt in dramatischer Form, weil der geniale Gestalter der naiven Berichte nicht ein Sänger, sondern ein Mime war. Die Gattung ist hier eine persönliche Eigenheit des Dichters, nicht ein nationaler Beding der Dichtung: der Nachdruck liegt nicht auf den Handwerksmitteln womit der Mythiker seine Sagenschau herausstellt, sondern auf dem Seelen- und Volksgrund woraus er sie empfängt. Der Shakespeare der den „Lear" oder „Macbeth" schrieb hätte die Königsreihe episch so wenig empfangen können wie Homer die Aeschyleische Tragödie. Sobald der Einzelgeist mit selbständigem Pathos dem Ethos seines Volks gegenübertritt, mit persönlicher Leidenschaft den Sinn der Natur und des Volks dem er angehört erlebt, statt ihn gläubig mitzuleben, ist er reif zur Tragödie, aber entrückt der epischen Ungebrochenheit für welche der Mythus noch das Bild der Geschehnisse ist, nicht das Sinn-bild des Geschehens, des Lebens oder wie immer man den erfahrenen, erlittenen oder gedeuteten Grund der Geschehnisse benennen mag. Von Heinrich VI. bis Lear oder Macbeth hat der eine Shakespeare die ganze Bahn von der epischen Ansicht der Geschichte zur tragischen des Lebens durchlaufen, und um dieser biographischen Tatsache willen betonen wir den Ursprung, d. h. die Gattung der Königsdramen. Er ist episch, nicht tragisch. „Tragisch" heißt der Gegensatz zu „episch" als Seelenlage, „dramatisch" bezeichnet den Gegensatz der Darstellungsmittel. Ein tragisches Menschengefühl, wenn auch kaum eine tragische Weltansicht, hat Marlowes Theaterstücke gezeitigt.. Shakespeares Königsdramen, obwohl technisch etwa auf derselben Stufe, gehören zeitlich in manchem Betracht einer früheren, nämlich einer noch epischen Volksgesinnung an, für welche der „Held" noch kein Einzelwert, keine Sondergewalt ist, sondern der Träger der Volkskräfte, der persönliche Leib überpersönlichen Wirkens,

wie der Epiker ihr persönlicher, aber nicht „individualistischer" Mund, ihre eigene, aber nicht vereinzelte Stimme ist. Shakespeares größere Fülle und Kunst verdeckt uns leicht daß er in seinen Anfängen der Gesinnung nach früher, primitiver, „epischer" ist als Marlowe, den er technisch bereits erreicht, ja überbietet. Marlowe ist der eigentliche elisabethanische Renaissance-dramatiker zu einer Zeit da Shakespeare mindestens als Historiendichter noch in den vorindividualistischen Bindungen haftete. Denn Shakespeare hatte auch in seiner Frühzeit schon die vollen Reize und Spannungen des „Renaissance-individualismus" erfahren (wir bleiben bei diesem anfechtbaren Wort, weil es am raschesten die Vorstellungen der von Jakob Burckhardt entdeckten und beschriebenen Seelenzeichen erweckt). Seine Lustspiele, besonders „Verlorene Liebesmüh", stammen lediglich aus der Renaissance-schicht seines Wesens, aber seine untere, volkhaltigere Lage gewann in den Königsdramen zuerst dichterische, ihrer Natur nach epische Stimme — eine Schicht die bei Marlowe und allen anderen Elisabethanern stumm blieb.. sie wurde in Shakespeare später übertönt, aber niemals ganz geschweigt von den neueren, oberen, helleren Lagen seiner nicht nur allausgreifenden, sondern auch alldurchwurzelnden Seele, die er vom dumpfen Lande noch in die städtische Helle mitnahm. Shakespeare ist nicht nur mittelalterlich, doch auch mittelalterlich, weit mehr als Marlowe, aber auch die Renaissance kommt bei ihm energischer, breiter und klarer zu Wort als bei Marlowe, der kaum etwas anderes verlautete als Renaissance-gesinnungen.

Shakespeares erste Königsdramen haben keinen einzelnen Helden: Heinrich VI. bezeichnet mehr eine Zeit als eine Person, aus der Vorgeschichte strahlt freilich der herrliche Heinrich V. herein und gegen das Ende zeichnet sich der riesige Teufel Richard III. immer greller, bis er das Trümmerfeld überragt. Doch konzipiert konnte die ganze Reihe nicht werden aus dem Blick auf eine zusammenfassende Einzelgestalt, um die sich die wirren Kämpfe ordnen, von der sie ausgehen oder auf die sie hinzielen — auch „Richard III." ist ein Ergebnis und Gipfel, keine Mitte und kein Ziel — sondern als ein Auf und Ab gegliederter Massen, aus denen freilich einzelne „Aristien" sich heben mit wärmerer Teilnahme und strafferem Griff des Dichters. Ob der Plan die gesamte mittelalterliche Königsgeschichte zu dramatisieren, mindestens den männermordenden Zwist von Richard II. ab, Shakespeare schon gleich bei der Niederschrift der Schluß-tetralogie vorschwebte, bleibe dahingestellt — wahrscheinlich nicht, denn es wäre sonst schwer einzusehen warum er mit dem ungreifbaren Stück be-

gonnen haben sollte: mindestens wäre das Heldenlied von Heinrich V. der verlockendste Beginn für einen Anfänger gewesen. Der Heinz und der Heinrich V. aus dem ihm gewidmeten Drama scheint dem Verfasser der Totenfeier am Beginn von „Heinrich VI." noch nicht erschienen zu sein — er wird da gefeiert mit ungefühlter und unfreier Rhetorik, die undenkbar wäre, wenn vor dem Geiste des Dichters schon jene freie und reife, menschlich weise und königlich starke Gestalt gestanden hätte.

Allerdings darf man sich die Stoffwahl Shakespeares, mindestens in seinen Anfängen, nicht wie bei Goethe vorstellen als das Ergebnis eines persönlichen Drangs. Sehr viel mehr mögen äußere Anlässe, Aufträge, Bühnengeschäftswinke ihn bestimmt haben, und so gewiß sein Leben in jedem Werk faßbar und vernehmlich, manchmal sogar deutbar spricht, so wenig dürfen wir schon seine Stoffwahl aus Erlebnissen herleiten. Vielleicht erklärt sich die Bevorzugung der Wirren vor den Glanzzeiten englischer Geschichte, wenn es sich nicht geradezu um bestellte oder gewinnversprechende Fortsetzung damals vorhandener, heut verlorener Stücke handelt, aus lokalen Bedürfnissen: der gewaltigste und mit besonderer Liebe gezeichnete Edle, Graf Warwick, der Königsmacher, war der Herr von Shakespeares Geburtsbezirk. Neben den allgemein britischen Erinnerungen enthalten die Königsdramen viele lokale Winke des Einverständnisses und Geheimnisses, die für den Dichter selbst und seine Hörer die Begebenheit erst besonders schmackhaft und warm machten. Die Landesgeschichte durchdringt sich überall mit der Bezirks- und Ortsgeschichte, und Shakespeare empfing und gab alle solche Anregungen: er hatte nicht die Absicht einen hohen fernen Mythus zu dichten, wie es erst den geschichtsphilosophischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts einfallen konnte bis zu Schiller und Wagner hinauf, sondern es erwuchs ihm das mythische Bild jener Kämpfe aus dem sinnlichen Anhauch der nächsten Nähe. Nicht aus dem Heranziehen der Ferne, sondern aus dem Emporwachsen des Nächsten entsteht der echte Mythus und seine Epik.

Das erste Königsdrama Shakespeares ist im Gegensatz zu den späteren und zu seinen übrigen Dramen ohne einheitliche Mitte der Person, ja ohne eine allbeherrschende Handlung. Er hat hier sich begnügt mit der Begebenheitsreihe aus Holinsheds Chronik, ohne die geistige Verbindung, die Motivierung über das Nach- und Nebeneinander hinaus zu versuchen: soweit gilt das Wort von den „poetisch verzierten Chroniken" das man fälschlich auf die sämtlichen Königsdramen oder

gar Geschichtsdramen Shakespeares geprägt hat. Das undeutliche Nacheinander der Begebenheiten, das beim Chronisten durch Jahreszahlen, Personen und Ortsnamen, bestenfalls durch Eigenschaftsworte bezeichnet, in der Überlieferung durch einige ragende Figuren oder blutige Kämpfe oder eindrucksvolle Begegnungen unterbrochen wurde: das wollte Shakespeare gegenwärtig auf die Bühne bringen, so daß die Namen Talbot, York, Pucelle, Heinrich usw. Gestalten wurden.. daß die Belagerung von Orleans, der Tod Talbots, der Rosen-streit der Lords im Tempelgarten, die Gefangennahme der Johanna, die Werbung um Margarete von Neapel Augen-Blicke wurden. Das Mittel zu dieser Vergegenwärtigung war ihm der pathetische, sinnlich bunte, mit Gleichnissen und Anspielungen geschmückte Dialog in Versen. Und zwar genügt mindestens im „Heinrich VI. A" die Gegenwart jeder einzelnen Szene fast ohne Rücksicht auf einen Gesamtplan, auf einen gemeinsamen Grund dem Dichter mehr als in irgendeinem anderen Stück, sogar im „Titus Andronicus", wo nicht nur eine deutliche Einheit des Helden, sondern auch der Handlung waltet. In den andren Werken Shakespeares dient jeder Auftritt außer seiner sinnlichen Gegenwart noch als Folge oder Voraussetzung einer Handlung oder als Füllung des Gefüges einem Zeit- oder Raumganzen das ihn trägt und das er zeigen hilft, und dies Ganze ist nicht nur atmosphärisch, sondern auch geistig, ja gedanklich wahrnehmbar: man könnte bei jedem Shakespeare-werk die „Idee" fast mit dem Namen einer Person oder Leidenschaft nennen. Auch bei „Heinrich VI. B und C" sieht man klar den inneren Zusammenhang zwischen dem Wesen der Hauptgestalten und ihren einzelnen szenisch vergegenwärtigten Taten und Leiden: der mit allen Waffen ausgefochtene Kampf zwischen verschiedenen Machtsuchern und Staatsschützern um eine schwach verteidigte, wenn auch edel getragene Krone wirkt in jeder einzelnen Szene nicht nur als Bild und Stimmung, sondern auch als Sinn und Grund und bestimmt die Gesten und Worte aller Personen von dem Prätendenten York bis zum letzten seiner Helfer und Opfer, von dem weisen, reinen Toren auf dem Thron bis zu seinen Lenkern und Dienern, wenn Shakespeare auch noch nicht die Massen so überlegen meistert wie später.

Im ersten Teil fehlt der beständige Bezug der Einzelheiten auf die Idee des Kampfs.. jede Szene hat ihre Einheit in sich selbst, und bildet mit den anderen Szenen gleichsam eine Dramenreihe aus der englischen Geschichte — nur durch die gemeinsame Zeit verbunden, nicht durch einen gemeinsamen Helden, wie die Marloweschen Stücke oder

der Götz von Berlichingen, oder durch eine gemeinsame Handlung, wie der Kampf um das Königreich in den beiden andren Teilen. Im 2. und 3. Teil sind die Kämpfe mit Frankreich und der Aufruhr des Jack Cade nicht nur als gleichzeitige dargestellt, sondern wenn auch locker mit der Haupthandlung (und erst dort erscheint der Krieg der Rosen als Haupthandlung) verbunden, aus ihr begründet oder sie erweiternd. Erst im 2. und 3. Teil ist der Charakter Heinrichs VI. selbst sowohl deutlich als auch wirksam. Seine weltfremde Christlichkeit inmitten allseitig entfesselter Erdenbegierden ist nicht nur als eine historisch überlieferte Eigenschaft gezeigt, sondern als eine dramatische Strahlung, als die Atmosphäre worin die bösen Taten und Leiden wuchern. Er reift mit seiner Unschuld die Ernte langer Schuld und heimst sie ein, und wenn er nicht als Held die Titanenkämpfe schafft, so erleidet er sie als ihr Sühnopfer. Es ist dabei gleichgültig ob dem Dichter diese Jahrhunderte umspannende Idee einer Geschlechtersühne — wie in den antiken Atriden-dramen — bewußt wurde: er hat die Geschichte Heinrichs VI. gestaltet als die Mär vom fortwaltenden Verhängnis, und er hat die Einheit des Fluchs seit Heinrichs V. Tod durch die Einheit des königlichen Opfers uns fühlen lassen, und doch die ganze Mannigfalt der englischen Geschichtsgestalten und -geschehnisse dabei vorgebracht. Aber im 1. Teil hatte er die auseinanderstrebenden Einzel- und Nebensichten noch nicht zur Einheit gezwungen — einerlei ob er es nicht wollte, weil ihm jener Sühnegedanke noch fern lag, oder nicht konnte, weil er noch ein Anfänger in der dramatischen Fügung war. Erst durch die Arbeit am 1. Teil scheint Shakespeare die ganze Stoffmasse der späteren Teile sich gerundet und geschmeidigt zu haben, oder mit den Gestalten so vertraut geworden zu sein, daß er sie über lange Fernen hinweg jederzeit frisch gegenwärtig hatte. Seine Eingebung ist im 1. Teil noch kurzatmiger, setzt jedesmal von neuem an, während später ein einheitlicher Blick und Odem das Panorama durchdrang. Der 1. Teil ist aus einzelnen, nicht von vornherein gemeinsam empfangenen Szenen zu einer Historie zusammengefügt.. die späteren Teile (wie Shakespeares sämtliche anderen Werke) entfalten einen einheitlichen Sinn, sei er personal oder kollektiv, gestaltig oder atmosphärisch, in szenische Glieder. Diese Eigenheit mehr noch als gewisse Stileigentümlichkeiten des Anfängers, die auch den „Titus Andronicus" kennzeichnen, unterscheidet das früheste Heinrichs-drama von Shakespeares übrigem Schaffen und gibt der Zuerteilung an Marlowe oder einen Marlowe-schüler gute Gründe. Nur die Gesinnung und Sehweise, nicht die dramatische und sprachliche Tech-

nik vermögen uns es dennoch Shakespeare zuzurechnen, da uns zumal bei dem Anfänger die Technik minder ursprünglich und bezeichnend, eher übertragbar und nachahmbar scheint als die dem Wesen selbst eingeborene, durch Erfahrungen zu entwickelnde, aber nicht aufzuhebende Sehart.

Zwei Geschehnisgruppen die nur gleichzeitig sind, aber nicht zusammenhängen und kaum miteinander verbunden werden, tragen die Handlung des 1. Teils: der Krieg mit Frankreich, zumal das Spiel und Gegenspiel Talbots und der Pucelle, und der Zwist der Magnaten. Den einzigen sehr lockeren, nur passiven, nicht aktiven oder motivierenden Zusammenhalt zwischen diesen Handlungsreihen, deren jede wieder in Einzelszenen zerfällt, bildet das Schicksal des Königs: ihn allein gehen sämtliche Geschehnisse an. Sein Thron wird von außen her bedroht durch Frankreichs Siege, von innen her durch den Zwist der Großen und durch die Ansprüche des Thronanwärters York. Seine Mittel zur Versöhnung beider Zwiste sind zugleich die einzigen Fäden welche die getrennten Begebenheiten einigermaßen zusammenhalten: die Krönungsszene im 4. Aufzug erst zeigt daß die ganzen vorherigen selbständigen Auftritte überhaupt einen Bezug auf das Schicksal des Königs haben, d. h. Gesamtenglands. Heinrich ist das persönliche Sinnbild der zentralen Staatsgewalt, und der Anblick seiner Schwäche allein motiviert warum von allen Seiten das Reich bedroht ist. Darum heißt das Stück mit Recht nach dem König, er ist nicht der aktive Held, doch der passive Grund aller einzelnen Geschehnisse. Indem er die Großen untereinander gegen Frankreich verbinden will, (IV. 1) vertieft er selber den Groll durch das ahnungslose Anstecken einer Parteirose. Sein Friede mit Frankreich, auf das unlautere Betreiben eines ehrsüchtigen Vasallen, durch die Ehe mit Margareta, bereitet neue Zwiste und größeres Verderben. Das Verhängnis des guten blinden Gesamtwillens, verkörpert in dem schwachen Knabenkönig, der überall dem bösen und starken Einzelwillen Spielraum läßt oder ihn gar erweckt, ist die Einheit des Stücks, ja der Trilogie und trägt ihre dichterische „Idee“:

> Schlimm ists, wenn Kindeshand das Szepter führt,
> Doch mehr, wenn Neid erzeugt gehässige Irrung:
> Da kommt der Umsturz, da beginnt Verwirrung.

Diese Verwirrung, ihre Anlässe und Träger wollte Shakespeare zunächst mit möglichster Bühnen- und Redegewalt zeigen, sinnliches Gestalten- und Geschehnis-getümmel ohne zarte Rücksicht auf die Verbindung und Ordnung ihrer Symptome untereinander. Das Getüm-

mel, die Verwirrung ist hier schon geistiger und herzlicher als im „Titus Andronicus“ nicht nur durch den Bühnenzweck des Poeten, sondern auch durch den Geschichtssinn des Patrioten, durch eine vortheatralische Teilnahme Shakespeares an seinen Helden und Opfern. Die Mittel der Vergegenwärtigung selbst, von Marlowe entdeckt, vom jungen Shakespeare mit einer schmiegsameren und weiteren Phantasie übernommen, sind in „Heinrich VI. A.“ noch die gleichen wie im „Titus Andronicus“. Die Personen und Begebenheiten liegen ihm mehr am Herzen und setzen eine größere Teilnahme der Zuschauer voraus. Deshalb ist die rhetorische Anspannung leichter, minder krampfhaft als in dem Greuelstück, der Gesamtstil bei allen anfängerischen Prunkreden und gelehrten Flicken, die für nötig galten, schlichter.. und die Schrecknisse sind nicht mit der kalten Absicht und der heißen Phantasie gehäuft, eben weil Shakespeare, dank der Vorgabe der Geschichte, keiner Gewaltmittel bedurfte, um eine von ihm selbst kaum gefühlte Wärme zu erregen. Das Theater, der Apparat zur Vorführung eines dramatischen Gesichtes, wird hier wieder bloß Mittel, während es dem Verfasser des „Titus Andronicus“ — als neuerwählter Beruf und deshalb mit der Macht eines neuen Erlebnisses wirkend und nicht überwogen durch einen erotischen oder geistigen oder vaterländischen Lebensantrieb — sich verselbständigt hatte. Der „Titus Andronicus“ war gedichtet, um dem Theater Stoff zu bieten.. die Königsdramen suchten auf dem Theater ihre Verwirklichung, sie sind ein kollektives Ereignis das seinen individuellen Körper und Verkörperer auf der Bühne fand, wie das kollektive Leben der Völkerwanderungskriege in den Heldensagen der Spielmänner seine Fassung oder seinen Niederschlag fand. Der „Titus Andronicus“ ist das persönliche Erlebnis eines jungen Bühnendichters und nur als Bühnengedanke, für die Bühne aus der Bühne empfangen. Wir bestaunen darin ungerührt das frühe Bühnenkönnen.. im „Heinrich VI.“ fällt uns viel eher die schülerhafte Unzulänglichkeit des dramatischen Ausdrucks auf, weil wir hier überhaupt schon einen außertheatralischen Lebensgehalt spüren, dem wir eine möglichst „Shakespearische“ Erscheinung wünschen. Im „Titus Andronicus“ sehen wir den gewollten, doch menschlich gleichgültigen Stoff ziemlich vollkommen, im „Heinrich VI. A.“ einen reicheren Gehalt noch ungenügend bewältigt. Das Merkwürdige am „Titus“ sind, außer den sprachlichen und technischen Neuerungen, die Ansätze zur Seelenkunde und Sinnenfülle. In den frühen Königsdramen waltet bereits die mächtige Leidenschaft und Herzensfülle eines heroischen Gemüts, aber sie hat noch nicht ganz ihre freie Sprache, sie bedient sich

noch der unzulänglichen Rede und Fügung der vorshakespearischen Bühne. Solang das Theater wenig mehr war als eine Schaustellung spannender Vorkommnisse oder bestenfalls ein vielgliedriges Redeturnier, füllte der junge Shakespeare es nicht nur aus, sondern überflog es sogar. Sobald es dagegen zur geistigen Form des allmählich erwachenden, andrängenden tragischen und heroischen Gehalts werden wollte, den Shakespeare aus seinem Wesen mitbrachte und aus seinem Volk empfing, sobald es über die Darstellung unpersönlicher Greuel oder persönlicher Spannungen hinaus Geschichts- und Weltbild werden sollte, wurde die Vorläufigkeit und Enge seiner Mittel deutlicher. Aber von „Heinrich VI. A." bis zu „Richard III." gewahren wir das Wachstum des Theaters an und mit dem Shakespearischen Geschichtsgehalt.

Das Unzulängliche oder Anfängerische gewahrt man an der noch etwas prahlenden und lärmenden Sprache und der Verwechslung von Masse mit Fülle — beides Marlowesches Erbe. Der Versuch eine Großheit vorzustellen die man nicht durch eigenes Leben verbürgt, die Gesinnung zu erzeugen, eh die Eigenschaft dazu reif ist, hat noch immer diese Art Bombast erzeugt.. im Altertum bei Seneca und Lucan, die für die Barock-jahrhunderte den Ton angaben und literarische Schablonen auch für die Greueldramatik Marlowes boten: die Anrufung der Weltkörper, die Vergleiche mit schreckhaften Naturereignissen, das Prunken mit entrückten oder fremden Namen, die Flucht der Phantasie nach oben und in die Ferne und die Scheu vor dem ruhig Genauen, es sei denn selber greulich und ungeheuerlich, die Freude an beständiger Tonstärke, ohne den Sinn für die feineren Übergänge. Ein Muster dieser Jugendkrankheit auch der meisten echten Dramatiker bietet der Trauerpomp um Heinrichs V. Bahre beim Beginn „Heinrichs VI. A.":

Beflort den Himmel, weiche Tag der Nacht!
Kometen, Zeit- und Staatenwechsel kündend,
Schwingt die kristallnen Zöpf am Firmament
Und geißelt die empörten bösen Sterne
Die eingestimmt zu König Heinrichs Tod...

Oder:

Das Blitzen seines Schwertstreichs machte blind,
Die Arme spannt' er weit wie Drachenflügel.
Sein funkelnd Auge, grimmigen Feuers voll,
Betäubte und verscheuchte mehr die Feinde
Als Mittagsonn, auf ihre Stirnen brennend.

Man muß die nicht nur starkwortigen und lautschallenden, sondern volltönigen Leichenreden aus „Julius Cäsar“ oder „Antonius und Cleopatra“ daneben halten, dem reinen Motiv nach verwandt als Nachrufe welterschütternder Helden, um den Unterschied zu merken zwischen einer nur gewollten Verherrlichung und einer gefühlten und geschauten.

Auf der andren Seite haben die Taten und Ereignisse noch ihre trockene Stofflichkeit behalten, ohne die Durchseelung die sie in dichterisches Wort zaubert. Sie bleiben meist dialogisierter Bericht oder gesagte Handlung statt Sprachgebärde und -geschehen: zwischen das innere Gesicht und den dramatischen Ausdruck schiebt sich hier eine szenische Erwägung oder eine belesene Erinnerung, die weder dem dichterischen Sprachtrieb entstammen noch von ihm mitgerissen, eingeglüht, gebannt werden. Beim reifen Shakespeare ist Gesicht und Gedicht dasselbe: man lese etwa wie in „Antonius und Cleopatra“ Plutarchs kurze Andeutung vom unterirdischen Getön in der Nacht vor der Niederlage bei Aktium, beim Auszug des Herkules als lebendiger Vorgang erscheint, worin jede Frage, jeder Ausruf zugleich Ton, Sinn und Blick enthält, zugleich Wort, Wink und Stimme ist (IV, 3). Nirgends mehr beim späten Shakespeare finden sich gestellte lebende Bilder mit rhetorischem Begleit-text nach einem erzählenden Bericht, wie die verschiedenen Schlachtszenen in „Heinrich VI.“, bei denen ebenso wie im „Titus Andronicus“ drei Gaben Shakespeares, die szenische, die rednerische und die denkerisch-seherische noch nebeneinander wirken statt sich zu durchdringen. Selbständige Handlungseffekte wie der Tod des Salisbury, selbständiger Redeprunk wie die Nachrufe an den toten Heldenkönig oder die Antithesen und Stichomythien in der Rosenszene II, 4, und selbständiger Geschichtsbericht wie die Genealogie des sterbenden Mortimer (II, 5) bezeugen wohl schon die Grundkräfte deren Einheit Shakespeares dramatisches Wesen kennzeichnet, aber eben erst ihr Dasein, noch nicht ihre Einheit und noch nicht ihre volle Stärke: die Kraft besondere Menschen mimisch zu bewegen, sprachlich zu fassen und geistig zu künden wirkt hier noch stoßweise, vereinzelt und unsicher.

Nicht überall geht Shakespeare mit gleicher Liebe an die Arbeit. Um so lehrreicher sind die Szenen worin wir die Stimme des Meisters zuerst vernehmen.. die Meisterschaft erwacht am Erlebnis. Sie beschränkt sich im 1. Teil noch auf die Szenen des kriegerischen ungebrochenen Heldensinns und des leidenschaftlichen Haders. Shakespeare wird wärmer, froher, geflügelter, wenn von Talbot und seinen übermenschlichen Taten die Rede ist, und er wird witziger, gewandter,

heller, wenn er die Zwiste der Großen gegeneinander treibt — wie gleich bei der Totenfeier im Zank Glosters und Winchesters, und vieltöniger bei der Szene im Tempelgarten. In den übrigen Ausdrucksmitteln ist Shakespeare noch befangen und spricht nicht aus dem Drang der Erfahrung oder Begier dem die Worte, Wendungen, Gleichnisse leicht zuströmen, sondern aus der rednerischen oder theatralischen Anstrengung. Der Alterstrübsinn des sterbenden Mortimer, die weiche Milde Heinrichs, die Hexerei der Pucelle sind zwar alle schon bühnengemäß und rednerisch gewandt vorgetragen, doch fehlt darin der Seelenton den Shakespeare später solchen für Volk und naive Jugend undankbaren Zuständen mitgegeben hat. Man vergleiche den sterbenden Richard II., den kranken Heinrich IV., den lebensmüden Gloster im Lear, um die Trockenheit der Mortimer-szene zu empfinden.. man erinnere sich der Macbeth-hexen oder der Lady Macbeth selbst, um den Mangel jeder Dämonie in der Pucelle zu spüren, obwohl sie in Kampf und List kräftig und farbig dasteht. Heinrich VI. selbst kommt erst vom 2. Teil ab mit der tragischen Innigkeit und Reife zum Vorschein, die hier wohl kaum schon gewollt, gewiß noch nicht gekonnt ist. Dasselbe gilt von der Schicksalsfrau der späteren Teile: Margareta. Suffolks Werbung und ihr schnippisch schlaues Ja und Nein (V, 3) sind theatralisch und rhetorisch schon sehr gewandt, aber ohne Gefühlsschwingung. Erst später leuchtet sie über das Bühnenbedürfnis hinaus von Shakespeares Glut, von seiner Lust am großartig Bösen.. hier bleibt es bei beredtem, aber eiskaltem Wortgefecht, wobei die Sätze die vorgestellten Gefühle nicht enthalten, sondern bedeuten. Mit ganzem Herzen ist der Shakespeare der frühesten Historie nur bei den heldenhaften und den politischen Anspannungen, als habe er um diese Zeit die wilde Liebe und den großen Schmerz, geschweige die dämmernde Schwermut und all die Leidenschaften der vollgebildeten Persönlichkeit erst durch Ahnung oder vom Hörensagen gekannt, während die Schwellung und Spannung seiner reichen Natur sich zunächst als Ehrgeiz und Ungeduld äußerte.

Es sind die Erregungen nicht nur einer einfachen Natur, sondern auch einer noch ungebrochenen Gesellschaft für die der Verfasser der Königsdramen die echte Sprache beherrscht. Kurz, auch hier erweist er sich als Dichter der epischen, noch nicht als Dichter der tragischen Stufe, wenn auch die dialogischen Mittel mindestens für die szenische Wiedergabe der Wortfehden bereits eine hohe rednerische Bildung voraussetzen. Nur ist rednerische Bildung, ja Überbildung denkbar, ehe die seelische Brechung erfolgt, ohne die es keine tragischen Neben-

und Zwischentöne gibt. Die Auffassung des Helden, wie sie in den Talbot-szenen erscheint, der Glaube an die Riesenstärke des Einzelkämpfers, in dem ein Volk sich wiedererkennt und versammelt, die naive Freude an der physischen Übermacht der Person und die naive Trauer über den Heldentod ist noch frei von dem tiefen Wissen um die eigentliche Tragik der Größe, um das Wesen der Hybris, um das grenzensprengende Wollen der hohen Seelen. Daß Größe Leidenschaft ist, weil sie Krieg mit dem Ganzen oder dem Andren bringt, weil sie das fertige Gesetz der Welt aufhebt oder verwandelt, weil sie das sichere Gefüge sprengt, das hat der naive Epiker noch nicht gezeigt, erst der Tragiker der den „Coriolanus" schrieb. Die epischen Helden der Indianergeschichten wie der Völkersagen erleiden zwar die Welt in mannigfachen Fahrten und Schrecknissen, aber sie sind nicht, wie die tragischen Helden, der Ausdruck der leidenden Welt selbst, der Riß geht nicht durch die Seele des Dichters aus der sie stammen .. sie sind nicht aus dem Leiden geboren, sondern aus der Ehrfurcht oder dem Staunen .. die Qual und der Untergang sind nicht die Substanz, sondern das Attribut ihres Daseins. Der Epiker berichtet überlieferte Schrecknisse und Trauerfälle als ein Angehöriger der Gesamtheit von Raum, Zeit und Volk deren Gedächtnis jene Helden und ihre Begebenheiten sind. Der Tragiker wählt aus den Schicksalen der Vorwelt die Sinnbilder für die persönlichen oder kollektiven Lebenszustände die ihn durchschreiten. Vergleicht man die Taten des Talbot, die Siege, Ränke, Zwiste, Untergänge in „Heinrich VI. A." mit den Geschicken aus „Coriolanus", „Julius Caesar", „Antonius und Cleopatra", ja schon aus „Richard II." und „Heinrich IV.", so fühlt man den Unterschied zwischen dem epischen Zuschauer und Darsteller eines Heldengetümmels und dem tragischen Träger und Offenbarer heldischer Seelenzustände. Schon der junge Shakespeare zeigt was Helden tun und dulden, aber noch nicht wie sie leben und wesen.

Unvergeßlich durch das Tempo, durch den Flug, durch die Beredsamkeit des Augenblicks, wenn auch noch ohne die Untergründe der Seele und die Ausblicke des weltkundigen Geistes, ohne das zarte Schwingen und die herzliche Fülle, bleiben schon aus dieser Reihe einige Szenen des Heldensinns und des Ehrgeizes, kurz der volklichen und staatlichen Leidenschaften. Talbot, ganz hingegeben an den Krieg, Einzelkämpfer und Heerfürst zugleich, durch seinen bloßen Namen der Schreck der Feinde und die Stütze der Seinen, unerbittlich gegen Verräter, ist neben dem Dulder Titus Andronicus der erste Typus des Shakespearischen „Helden", noch durchaus hell in hell ge-

malt, ja mit einer bei Shakespeare sonst nicht üblichen Deixis anekdotisch ins Übermenschliche gehoben durch quantitative Steigerungen. Seine Szene mit der Gräfin von Auvergne, von Shakespeare ihm übertragen vielleicht aus einer mündlichen Überlieferung die wir nicht kennen, gehört zu den typischen Heldensagen-motiven womit die Völker ihre Lieblinge umfabelt haben. Der Besuch Alexanders bei der Amazonenkönigin weist der Geste nach, wenn auch vielleicht nicht dem mythischen Gehalt und der dichterischen Absicht nach in dieselbe Richtung: der Held soll zugleich als unüberwindlich und unüberlistbar, als gewaltig und geistesstark erscheinen. Der Tod Talbots mit seinem Sohn — als die rührende Szene dieser Historie gemeint und auch durch den Reim als eine Einlage dichterisch abgehoben von dem klirrenden und dröhnenden Redegang der raschen Blankverse — entrückt zum Schluß den herrischen Recken in eine feierliche Untergangs-glorie worin die persönlichen Gefühle mit den öffentlichen sich in ähnlicher Weise mischen wie im Hildebrandslied, wie beim Untergang der Nibelungen an Etzels Hof und beim Kampf zwischen Rostem und Suhrab. Es ist eine der heldisch empfindsamen Antithesen die wir im Epos als pathetischen Niederschlag wirklicher Vorkommnisse, und dann wieder in der sentimentalischen Tragödie der Franzosen oder Schillers als Rührungsmittel häufig finden, die aber der reife Shakespeare nicht liebt und glaubt.. den gespannten Wettstreit der edlen Gefühle ohne eigentliche Leidenschaft, lediglich zur Verherrlichung von Gesinnungen. Talbot und sein Sohn sind epische oder mythische Ideale, vergegenwärtigt mit den dramatischen Mitteln einer Zeit und einer Bildung die den Glauben an solche Übermenschen nur als Erinnerung, nicht mehr als Anschauung kannte. Wenn Shakespeare sie dennoch weniger theatralisch und literarisch, mehr episch und geschichtlich hinstellt als etwa Marlowe, so dankt er das seiner Volksverbundenheit, seinem jugendlichen Ungestüm und der angeborenen Seelengröße — woran es bei genialem Geist dem Marlowe fehlte. Nur sollte sie sich später nicht mehr in der Schilderung heldischer Vorzeit-taten quantitativ bekunden, sondern in der Offenbarung der mächtigen Leidenschaften. Dieselben Spannungen die noch unreif in Talbot-idealen vorspuken finden später ihren echten Ausdruck im Coriolanus, im Antonius, ähnlich wie sogar der Wüterich erst im Macbeth völlig als tragische Seelengestalt erscheint: in Richard III. bleibt er noch episches Schreckbild, obwohl er an szenischer, rednerischer, poetischer Meisterschaft freilich über den primitiven Talbot hinausreicht.

Die übrigen Figuren in „Heinrich VI. A." überragten nicht so hoch

den gegenwärtigen Gesichts- und Gefühlskreis des jungen Dichters: rivalisierende Herren und Knechte, Pfaffen und Junker konnte er am Hofe Elisabeths genügend wahrnehmen.. doch eben weil er in diesen Jahren als Tragiker lieber „Ideale" denn Wirklichkeiten zeigte (die Sittenschilderung und die Zeitwiedergabe blieb, nach der Kunstlehre der Renaissance, der Komödie vorbehalten) weil der Seneca- und Marlowe-schüler ungeduldig nach möglichst riesigen Maßen und Massen drängte, kam ihm auf diesen mittleren Ebenen zunächst seine Seh- und Merkgabe nicht so zugute wie später, als er Großheit nicht mehr durch äußere Höhe sondern durch innere Fülle verwirklichte. Abgesehen von rhetorischen Zank- und theatralischen Kampfszenen werden die mehr geschichtlich als mythisch gemeinten Recken, Ritter und Priester hier noch nicht so deutlich wie schon in den späteren Teilen „Heinrich VI." Man sieht sie nur von ihrer Beziehung zum Reich oder zueinander, nicht als Eigengeschöpfe: sie sind mehr Vaterlandsverteidiger als Ehrgeizige, mehr Franzosen oder Briten, mehr Opfer oder Bedroher, kurz mehr Beziehungsträger als Kräfte- oder Schicksalswesen. Darum atmet in dieser Historie noch keine Natur, kein außerstaatliches Klima: es wächst hier so wenig wie in Voltaires „Henriade" Gras für die Pferde der Streiter. Wo er nicht verehrend oder verachtend steigern konnte, da fühlte sich dieser Historien-epiker noch nicht zu Hause, oder vielmehr da war seine Eingebung noch gebunden. In der Komödie gab ihm die Schulforderung seiner Zeit, die hier Wirklichkeit und nicht erdachte Erhabenheit verlangte, Erlaubnis zu seiner Natur, welche nach Wirklichkeit dürstete und von Wirklichkeit überströmte. Darum sind seine frühen Komödien zugleich poetischer und wahrer als seine frühesten Historien, wo er durch ungemäße Regeln und Vorbilder — er hielt als Anfänger viel mehr darauf als man gemeinhin annimmt — zunächst befangen und beirrt wurde, bis er seine eigene Macht auch diesen fremden Formen steigernd oder sprengend einströmen ließ.

Wie Talbot sein gutes Ideal, ist die Pucelle sein böses, eine vom Britensinn mit häßlichen Sagen umwobene epische Gestalt: die tapfere geile Hexe, aus der Scheu, dem fast sakralen Graun gezeichnet womit der Mann aus dem Volk — und der Poet der ersten Königshistorie war ein solcher — die verrufene Widersacherin ansah. Sie hat die Größe der Niedertracht, und wir müssen absehen von unserer geschichtlichen Kenntnis dieses wundervollen Wesens, und erst recht von Schillers Verklärung — zugleich Versüßung und Aufweichung heilig heldischer Gotik — um dem gehässig Starken seiner Pucelle

offen zu bleiben. Während die Franzosen sonst hier mit einer deutlichen Geringschätzung, einer nachlässigen Verachtung gemalt werden, gewahrt man im Pucelle-bild einen Haß dem sie Eindruck gemacht, und abergläubische Scheu vor dem Wunder ihres Daseins, verzerrt durch nationalen Groll. Übrigens mag es Shakespeare hier schon ähnlich gegangen sein wie mit seinem Shylock: daß er ursprünglich eine böse Fratze zeigen wollte, wie der Volksglaube oder -wahnsinn verlangte, daß ihm aber unter der Hand sein Dichtertum, über seine Absicht hinaus, ein echtes Menschenbild, ein lebensfähiges Geschöpf mit seinen Gründen und Rechten befahl. Die Pucelle ist nicht einheitlich gesehen wie Shylock.. die absichtlichen Fratzenzüge gemeiner Hexentücke und -buhlschaft stechen grell ab von den Zügen der klugen, tapferen und begeisteten Vaterlandsretterin. Offenbar waren sich die Briten selbst nicht klar darüber wer und wie das Mädchen von Orleans eigentlich gewesen: schon um ihrer eigenen Ehre willen konnten sie ihre Besiegerin nicht zu klein sehen. So befleckten sie die Heldin mit Makeln der Hexe und Hure, welche die großen Taten zugleich erklären und entehren sollen. Shakespeare ist auch hier zunächst nur die Stimme seines lang und zäh hassenden Volkes, zugleich ein Dichter der durch Instinkt nichts Großes ganz klein deuten konnte.

KÖNIG HEINRICH VI. II. UND III. TEIL

DIESELBE Gesinnung und Bildung, doch ein wacheres Können waltet in den beiden nächsten Teilen „Heinrich VI." Ja, abgesehen von einigen Resten szenischen und rednerischen Anfängertums, wie die häufigen Selbsterklärungsmonologe, (York: B. I, 1, Herzogin Gloster: I, 2. Hume: I, 2. York: III, 1 u. a.) weithergeholte lateinische Zitate oder Anspielungen und gruseliger Bilderprunk (z. B. besonders Margareta und Suffolk III, 2) ist hier bereits die Meisterschaft mannigfacher Menschengestaltung kraft des dichterischen Verses erreicht, die Einheit von Stimmung, Charakteren und Geschehnis. Ruckweise ist Shakespeares Sprachgewalt, Sehbereich und Verstand gewachsen, seit der Erstlings-historie .. und schon hier läßt er als dramatischer Seelenkündiger durch Vieltönigkeit und Wirklichkeitsfülle seine Zeitgenossen hinter sich. Erst von den großen Tragödien und Mysterien seiner Reife aus sehen wir außer den szenischen die dichterischen Grenzen dieses Dramas, die seelischen Erfahrungsgrenzen: noch fehlt das Wissen um die unbedingte Leidenschaft des allseitig erschütterten Herzens. Aber Weltkenntnis, Überblick und sinnliche Gegenwart, ja auch Laune und Witz sind hier schon weit und hell. Da uns mehr die seelische Fülle, der Seelengehalt, das Erd- und Menschengesicht selbst angeht als die jeweiligen Darstellungsmittel, soweit sie sich nachweisen und ablösen lassen, in diesem Fall also die Szenenfügung, so bemerken wir daß die Lebenselemente der beiden letzten Teile „Heinrich VI." bis in die Formgebung hinein schon dieselben sind wie in „Richard III.", der nur durch die straffere und steilere Handlung und die Riesengestalt sich der Phantasie mächtiger eindrückt. Aber „Richard III." ist nicht über „Heinrich VI." B. und C. hinaus der Durchbruch in eine neue seelische Welt wie „Romeo und Julia" oder wie dann wieder „Julius Caesar", sondern nur das prachtvollste und durchgereifteste Gewächs des Bodens der jene läßlicheren Historien bereits gezeitigt hatte. Oder auch die Bühnenmeisterschaft Shakespeares, von „Heinrich VI." C. zu „Richard III." gefestigt und gereinigt, ließ ihn seinen dichterischen Gehalt eindrucksvoller fassen.

Wir betrachten den Gehalt der Historie zunächst in ihren neuen Menschen, da er in diesen zwar nicht allein, aber am gedrungensten erscheint: von da aus gewahren wir den Geschichtsstoff den sie einsaugen und die Sprachmittel wodurch sie ausstrahlen. „Heinrich VI." ist das dramatische Epos des Machtsinns wie der „Macbeth" dessen tragisches Mysterium ist. Auf viele Personen verteilt, als ein staatstür-

zender und -gründender Trieb, haftend an Gütern der Gemeinschaft, an Ehren, Ländern, Kronen, erscheint hier was im „Macbeth“ als eine maßlose Leidenschaft oder Eigenschaft der weltsprengenden Einzelseele, als eine vorstaatliche Naturgewalt, als ein Verhängnis aus der Hölle waltet: auch hier der Unterschied zwischen epischem und tragischem Gesicht. Deutlicher werden wir ihn noch bei „Richard III.“ gewahren, der bis in Einzelheiten hinein die frühe Fassung des Macbethschicksals darstellt. Die Suffolk, York, Beaufort, Margareta bis zu Cade hinunter sind Vorformen und Vorbereitungen des ungeheuren Tyrannen, sie bilden die Luft und den Boden worin er wächst. Bereits im zweiten Teil kündigt er sich selbst schon leise, aber deutlich an. All der Groll und Gram, all die Greuel und Opfer gehen um England.. noch Richard III. — wie sehr auch ein Renaissance-fürst vom Stamm der Ezzelino oder Cesare Borgia — bleibt ein Brite und zeigt und erfährt sich nur als den Politiker, den die erlangte Macht sättigen würde und der durch Macht zugrunde geht. Sein Machttrieb wird nur gemessen an den Zielen, Räumen, Widerständen. Throne, Untertanen, Widersacher sind wirklich, gültig, greifbar. Im Macbeth lebt nur die besessene Leidenschaft, und verzehrt aus sich selbst ringsum alles, wie sie es erschafft.. zuletzt ihren eigenen Träger: sie steigt aus einem unergründlichen Jenseits der Dinge und Grenzen, sei es die Seele oder die Hölle, die Natur oder das Schicksal, und Macbeth wird weniger gestürzt von außen als vernichtet von innen: sein tragisches Ende ist der Monolog beim Tod der Lady, sein Schlachtentod ist mehr ein szenischer als ein seelischer Abschluß. Die Königsdramen aber sind noch keine Mysterien, d.h. Tragödien der weltwirkenden Götter und Mächte, sondern Geschichtsdramen, d.h. Darstellungen des menschlichen Geschehens innerhalb einer fertigen Welt von Staat, Volk und Zeit. Der Machtsinn bedeutet hier den Kampf um England, in England, zwischen Engländern.. also eine Erinnerung an englische Vorzeit, die Shakespeare so nahe ging wie seinen Hörern, vielleicht auch eine Lehre oder Warnung, einen vaterländischen Ruf zur Eintracht mittels der lebendigen Geschehnisbilder. Freilich ist Erinnerung und Lehre keine angehängte Moral, sondern die unwillkürliche Strahlung der Vision, die Vision aber wäre nicht so leuchtkräftig ohne den Vaterlandsinn und das Volksgefühl ihres Verkünders.

Die Kämpfe zwischen den Machtbesitzern und den Machtsuchern, beide ausgerüstet mit mehr oder weniger gültigen Rechtsansprüchen, beide gestützt oder gehetzt von gläubigem oder gierigem Anhang, füllen die Handlung und formen die Charaktere in „Heinrich VI.“ B.

Mehr als im ersten Teil — dem vaterländischen Heldenlied zum Ruhm des stärksten Ritters Talbot, der Erinnerung an den Sieg über den auswärtigen Erbfeind und seine dämonische Führerin Pucelle — wirken hier die persönlichen Begierden gegeneinander, Spiel und Gegenspiel ebenbürtiger Gewalten. Das eigentlich dramatische Pathos löst hier die naive Verherrlichung großer Taten ab. Nicht mehr der Untergang des unzweideutig Herrlichen oder die Bestrafung der unzweideutig Sündigen, sondern die Versuchungen der bösen Kraft und die Verfehlungen der edlen Schwachheit, die Verstrickung von Recht und Schuld, die Fragwürdigkeit der menschlichen Seelen steigert und vertieft hier die Spannung. Den sinnlichen Eifer für Sieg oder Tod, Heldentat oder Greuel der merkwürdigen Einzelpersonen, zumal des Helden, durchscheint hier zum erstenmal in Shakespeares Historie der richtende Geist. Tragische Schuld und tragisches Leiden, von einem die Ereignisse durchwaltenden Fug her, ist nach dem jugendlichen Genügen an den Gestalten und dem Geschehen, hier dem Dichter zuerst aufgegangen und hier erst werden die Menschen über Begehen und Erleiden ihrer Taten und Geschicke hinaus die Vollzieher ihrer Lebensgesetze. Darum sind hier selbst die Schwächlinge und Verbrecher tiefer und weiter als im ersten Teil die Helden.

Wir gewahren hier das erstemal etwas von Shakespeares „Moral" — von seiner „sittlichen Weltordnung", die aus seinen puren Theater-„stücken" und seinen puren Lust-„spielen" kaum zu deuten war und schon hier empfinden wir als ihr Unterscheidendes ihre „Immanenz". Es gibt für Shakespeare noch kein Gesetz vor oder über oder außer den Menschen, sei es Gott wie bei Dante oder Natur wie bei Goethe oder Moira wie bei Aeschylus, zu schweigen von Schiller oder Hebbel, die bereits die Gesetzbücher Kants oder Hegels anwenden: nur Menschwerdung von Mächten und Kräften, in verschiedenen Spannungen und Richtungen, Farben und Maßen, worin wohl des Dichters eigner Wille, sein Ja oder Nein wirkt, aber keinerlei faßbare oder formulierbare Abstraktion. Auch dies gehört zu den Gründen warum über Shakespeare so schwer zu reden ist. Mit unsren Begriffen von Gut und Böse, Schuld und Sühne, Recht und Unrecht kommen wir ihm weniger bei als irgendeinem anderen Dichter, nicht weil er sittlich gleichgültig wäre, sondern weil seine Werte nur als menschlich runde Gestalten erscheinen. Was man als Sittenregeln aus Shakespeares Werken abziehen kann, oder was er selbst etwa in Sprüche faßt, das sind nicht seine Meinungen über seiner Geschöpfe Tun und Lassen, sondern Geistesgesten seiner Geschöpfe, Farben ihres Daseins, zu dem

jeweils eben auch stoische oder epikurische, christliche oder ritterliche Moral gehört. Vollends der Gang seiner Handlungen ist das Schauspiel bewegten Menschgeschehens, kein bekennerisches oder erzieherisches Memento .. auch die Rede Hamlets über den Zweck des Schauspiels darf darüber nicht täuschen — sie ist wenig mehr als eine captatio benevolentiae oder ein Mißverständnis Shakespeares, wenn nicht über seine bewußte Absicht, so doch über seinen geistigen Willen. Shakespeares Untergänge, Opfer, Siege sind so wenig als Lehren oder Beispiele gemeint wie die der Weltgeschichte, aber sie können freilich als solche wirken .. d. h. es bleibt jedem frei, aus seiner eignen heidnischen oder christlichen Gesinnung, Erfahrung, Richtung sie auszulegen .. und vielleicht hat Shakespeare in seinen privaten Stunden, außerhalb des dichterischen Gesichts und Sinns, auch selber Absichten mit seinen Dramen gehabt oder zu haben gemeint: in seinem Werk selbst sind sie so wenig wie sittliche oder wissenschaftliche Zwecke in den Gewächsen oder Geschicken der Welt. In Shakespeares Erscheinungen waltet freilich der Wille eines geschichtlichen Menschen .. in Natur und Geschichte waltet unmittelbar ein menschlich nicht nennbares Dasein. Nur ist für unsre Fassungskraft der Wille Shakespeares trotz seiner Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Persönlichkeit beinahe ebenso transzendent wie die immanenten Wirkungen der Natur. Wir werden ihn immer wieder ins Enge unsres Denkens, Deutens, Bejahens und Verneinens zu ziehen versucht — genau wie wir keinen Schritt in die Welt tun können, ohne ein Weltbild mit einem Weltsinn. Aber wir wollen eingedenk sein daß wir in Shakespeare mehr unsere Moral oder Metaphysik pragmatisch hineinsehen als seinen Sinn herauslesen können.

An der Schwelle des ersten Dramas worin Shakespeare uns versucht nach seiner Sittlichkeit zu fragen, wo er nicht nur spielen oder wirken will, müssen wir uns bescheiden mit der Einsicht in seinen übersittlichen, nicht unsittlichen oder widersittlichen Gestaltungsdrang, der mehr durch Gewichte als durch Gerichte sich bezeugt. Wir werden ihm immer noch näher kommen, wenn wir sehen was seine Menschen erfüllt als wenn wir nachrechnen wie es ihnen ergeht. Nicht so sehr unsre Maße von Gut und Bös können uns zu Shakespeares Wesen leuchten als unser Gefühl für den Nachdruck, den Ausdruck, die Wärmegrade und die Bürden seiner menschenschaffenden Sprache. In den Königsdramen teilt er die Vorlieben und Abneigungen seines Volks und so scheint er auch seine Werte zu teilen, den selbstverständlichen Sinn für Tapferkeit, Großmut, Schönheit und die Verachtung für

Tücke und Torentum. Aber hier schon beginnt Shakespeares seelische Freiheit von der kollektiven Moral worin er mit seinen Trieben wurzelt. Die Menge und ihre Poeten sehen und richten von außen her Taten und Eigenschaften, ein Schuft ist ihnen wer verrät, mordet, vergewaltigt, ein Held wer siegt oder tapfer fällt, eine Dirne wer die Keuschheit aus Geilheit oder Gewinnsucht preisgibt usw. Über solchen Gerichten des Volks hängen deutliche Gesetze, meist die von seinen Priestern oder Weisen formulierten Ansprüche seines eigenen Lebensdrangs, die Vernunft gleichsam des Volksleibs der spürt was ihn nährt oder zehrt, schwächt oder heilt. Dies ist was man gemeinhin Moral nennt, die Gebote der jeweiligen Volksgötter, des bildgewordenen Volkswesens, seien sie nun gedichtete Wunschbilder oder wirkliche Heldengestalten. Shakespeares Instinkte gehen zunächst in gleicher Richtung wie die seines Volks oder seiner Gesellschaft. Die Ideale der Oberschicht steigen aus den Instinkten der tragenden Masse und wirken wiederum formend auf diese Instinkte zurück, ebenso wie der gesunde Geist den Leib bändigt, kräftigt, prägt.. dies unterscheidet den jungen Shakespeare von Eigengeistern welche die jeweilige Gesamtmoral durch kühnes Sinnen ergründen wie Dante, überwinden wie Goethe. Es war ihm so wenig wie dem Homer um die Gesetzgebung oder Gesetzbestätigung zu tun. Von dem Volk selbst aber und den Sprechern des Volks unterscheidet ihn daß er von innen her die sinnbildlichen Wesen schaut, und nicht Eigenschaften oder Taten, sondern — bereits auf seiner „epischen" Stufe — lebendige Gesamtwesen, daß er sie nicht auf Eigenschaften und Handlungen hin stilisiert, so wenig ein wirklicher Held oder Schurke aus solchen heraus lebt, sondern daß die Eigenschaften und Handlungen nur einen durchaus lebendigen Leib so oder so färben und abheben. Winchester der ränkesüchtige Pfaff, Suffolk der machtgierige Ehebrecher, Margarete die zauberische Königsfurie sind bei Shakespeare erschaffen aus einer schöpferischen Liebe, ja mit einer zärtlichen Scheu vor ihrer dunklen Fülle, die sie weit erhebt über die Fratzen als welche sie der geläufigen Moral erscheinen mußten und vielleicht nach Shakespeares privater Absicht erscheinen sollten. Es sind ganze Geschöpfe, keine Beziehungsbilder, keine Lehrpopanze, wie sogar Marlowes vielleicht amoralistische, aber nicht außermoralische Ungeheuer. Marlowe übt einen gewissen betonten Amoralismus, wie er ein fanfaron de vice und ein Atheist war von der Sorte die eher Gott für einen schlechten Kerl halten als sein Dasein bezweifeln. Shakespeare war frei von jeder positiven wie negativen Moralistik, wie von jeder positiven oder negati-

ven Theologie. Hier lag für ihn kein Problem. Man kann Marlowe einen Renaissance-menschen nennen wegen seines Trotzes gegen bestimmte mittelalterliche Christentümer — Shakespeare ist Renaissancemensch sofern ihn diese Christentümer nicht mehr zwangen.. nicht durch eigentümliche Renaissance-grundsätze die gegenmittelalterlich oder widerchristlich formulierbar wären. So wenig er Thomist ist, so wenig ist er Macchiavellist, oder Pantheist vom Schlage des Bruno, vielmehr war er moralfrei wie die Schöpfung, aber als Geist, nicht als Trieb, sobald er dichtete und als Gestalter nie befangen von seinen privaten Neigungen, die erst von englischen Ritterinstinkten, später von der europäischen Geistesfreiheit in der Art Montaignes gefärbt scheinen.

Auch kann man bei jedem andren Menschendichter eher forschen was er mit dem oder jenem Zug bezweckt: z. B. warum ist Wallenstein Astrologe oder warum hat Ottilie in den Wahlverwandtschaften Kopfschmerzen? Man hat wohl auch Shakespeare in dieser Art befragt: was bewirkt der Buckel Richards III. oder was meint die Taubheit Cäsars? Der Buckel stammt aus Büchern, die Taubheit ist erfunden, beide sind im Drama unausweichliche Züge denen wir wohl nachträglich einen Kunstsinn eindeuten können, die aber nicht mit technischer Überlegung angebracht, sondern mit dem Zwang des Gesichts erschienen sind. Shakespeare hatte seinen Erscheinungen gegenüber keine Wahl wie er sie ausstatten wollte.. sie drangen ihm mit herrischer Gegenwart zu, und schon deswegen sind sie keine Moralbeispiele. Will man seine Moral aufsuchen, so müßte man noch hinter seine Gestalten zurückgehen und die Natur ergründen der gerade solche Gesichte sich aufdrängen, nicht aber die Gesinnung die er seinen Gestalten eingibt. In das Geheimnis der Vision können wir so tief oder so wenig eindringen wie in das Geheimnis der Zeugung: auch hier kennen wir zwar den Akt und sehen das Ergebnis, aber nicht wie dieser Akt gerade dies Ergebnis zeitigt, und so kennen wir zwar Shakespeares Berührung mit seiner Quelle und sein vollendetes Drama, aber wie und warum ihm aus dem Holinshed gerade dieser Richard III., aus dem Plutarch gerade diese Cleopatra erschien, das dürfen wir nicht aus einer nachweisbaren Ästhetik oder Ethik des Dichters erläutern, es sind Gesichte einer begnadeten Seele, und sie erscheinen uns kraft einer Sprache die zugleich mit ihnen selbst entsteht. Die Wahrnehmung der Gestalten wird uns die Seele der sie entstammen deutlicher zeigen als der Blick in die szenischen, seelischen und sprachlichen Mittel, der bei Bildungs- und Gesinnungsdichtern nötig und

fruchtbar ist. Denn dort entscheidet der Weg vom Willen oder Sinn zum Bild und der wird eben bezeichnet durch die Mittel. Die Ästhetik die noch heute in unsrer Literaturwissenschaft nachwirkt ist entstanden und ausgebildet in Zeiten der Bildungspoesie, da man selbst Homer und Shakespeare von ihrer Bildung d. h. von ihren Absichten und Einsichten her beurteilte, höchstens daß man ihre geschichtliche Umwelt noch zum Verständnis ihrer Einsichten und Absichten ausbeutete. Heute ahnen wir wieder den Vorrang der Sicht aus Natur und Schicksal vor den Einsichten und Absichten der Bildung, und wenn wir auch bei Shakespeare, sofern er einer Zeit angehört, nicht der alten Deutungsmittel ganz entraten können, werden wir uns vor ihrer Überschätzung grade bei ihm hüten.

Wir wenden uns zu den frühesten tragischen Gestalten Shakespeares, die er aus den Gesamtspannungen seines Volks geschichtshaltig erfahren, nicht nur theatralisch gemeint und gestellt hat, das Opfer und die Frevler des Machtsinns. In der Mitte steht der König, der Träger der umkämpften Krone, ohne eignen Willen das wehrlose Sinnbild des schwachgewordenen Staats, und Margarete, für die das Königtum nur als Mittel persönlicher und staatlicher Leidenschaft, weiblicher Herrschsucht und Begierde dient. Um jede dieser Hauptpersonen ordnen sich in verschiedenen Lagen Helfer und Werkzeuge.. So entsteht der Eindruck einer Zerrüttung des Ganzen, des Staats durch ein Getümmel entfesselter Begierden und Kräfte, die sich gegenseitig im Zaum halten und doch alle einen Ursprung haben, den dämonischen Machtsinn, und ein Ziel, die Herrschaft, d. h. die Legitimierung der Macht. Es sind fast lauter Ehrgeizige in diesem Werk, aber so mannigfach getönt, gemischt und bewegt, daß bei jedem eine neue Seite des Ehrgeizes, und ein eigenes Menschtum erscheint. Zum erstenmal erstaunt uns hier an Shakespeare seine Fülle menschlicher Gesichte in der Kunst ihrer Komposition. Und zwar hat er hier nicht eine persönliche Mitte worauf alles zielt, keinen Richard oder Hamlet, kein Verhängnis wie den Cäsar-mord, sondern eine Reihe von gleichzügigen Ereignissen die sich eher in einem Punkt schneiden als von diesem einen Punkt aus entstehen: die Ränke der Großen gegen den lästigen Schützer des Kronrechts, Humphrey, aus persönlichem Haß, der Kampf Yorks für seinen Kronanspruch, und das Streben Suffolks nach dem Herrscherplatz an der Seite seiner königlichen Buhle. In einer tieferen Lage wiederholt dies Thema der Pöbelprätendent Jack Cade und die private Verschwörung von Glosters Weib. Der vielseitige Angriff verschiedener, ein-

ander selbst feindlicher Kräfte gegen eine schwachverteidigte Krone: Von Shakespeares anderen Handlungen unterscheidet sich diese dadurch daß sie nicht von einer Einheit ausgeht, sondern auf eine Einheit zustrebt auf ursprünglich gesonderten Wegen — keine Doppelhandlung, wie etwa die Gloster-geschichte im „Lear", die nur das Lear-schicksal verdeutlicht oder vertieft, sondern ein eigenes Baugesetz, das sich aus der epischen Herkunft der Königsdramen erklärt. Die Epen enthalten meist Bestände einer vielfältigen Überlieferung, die der Epiker erst vereinigen muß.. der Tragiker bringt den Mittelpunkt seines Dramas schon mit oder kann ihn aus eigener Freiheit setzen. In der Mitte der Historie herrscht nicht, wie sonst bei Shakespeare, eine mächtige Leidenschaft oder ein Wille der dann nach außen strahlt, Charaktere und Geschicke schaffend oder zeigend.. sondern das Loch in der Mitte, die Schwachheit des kindhaft guten Königs, zieht gleichsam nach dem Gesetz des horror vacui alle Gewichte, alle positiven Sonderkräfte verderblich an. Ja die Kühnheit, die Klugheit, die Güte selbst wird verderblich, sobald sie in diesen Wirbel der Zerrüttung gerät. Das Böse ist hier weniger eine positive Kraft (wie in Macbeth, Richard III. oder selbst Jago) als eine Unordnung, als die Vereinzelung, die selbstische Entfesselung der Kräfte. Denn alle diese Begehrer und Verschwörer, selbst der hochmütige, tückische Pfaffe Beaufort, der verbuhlte Streber Suffolk, die herrschsüchtige Ehebrecherin Margarete, ja noch der Pöbelhetzer Cade sind Wesen gewaltigen Sinns und unbändiger Kraft, ungehemmt in ihren Wünschen und Wähnen, Naturwesen, Raubtiere mit den Mitteln des Staates und der Bildung, nur ohne jeden Gedanken einer verpflichtenden göttlichen oder menschlichen Ordnung. Ihr Gesetz ist die Kraft, wie nur bei irgendeinem der Muster Macchiavellis, aber mit der Farbe des feudalen Trutzes und des ritterlichen Würdegefühls, welches von der mehr aus dem Städtertum stammenden unbeherrschten Nutz-sucht der italienischen Condottieren sich unterscheidet durch seine bewaffnete Hoffart, der das Zeigen und Betonen der Gewalt wichtiger ist als das Genießen und Nützen. Selbst die List und Tücke geht bei ihnen mehr vom Geblüt als vom Verstand aus.

Den menschlichen Raubtieren, den Hassern, den Habebalden, Raufebolden und Eilebeuten, die nur sich selbst wollen, stehen hier entgegen die Vertreter einer Gesamtheit, des englischen Reichs: der unmündige König und der gute Herzog Gloster als Reichsverweser und Vormund. Beiden fehlt die ungehemmte Naturgewalt und die ungebrochene Einheit des selbstischen Willens. Eben weil sie sich nur als

Vertreter fühlen, ohne sich mit der von ihnen vertretenen Ordnung ganz eins zu wissen, zumal diese Ordnung selbst fragwürdig geworden.. weil sie ferner nicht — wie die Widersacher — ganz fest etwas Positives begehren, sondern nur negativ etwas Bedrohendes abwehren, etwas Gefährdetes schützen wollen, sind sie von vornherein schwächer, zwiespältiger, unsicherer. Auch Herzog Gloster, der das glorreiche Erbe des weiland Heldenkönigs als sein jüngster Bruder mit Edelsinn und Gerechtigkeit, aber ohne überlegene Herrscherkraft wahrt, von zu vielen Seiten her bestürmt, von seinem eigenen geliebten und herrschsüchtigen Weib unschuldig verstrickt, wiegt die Widerkräfte nicht auf. Der König selbst erscheint blind und willenlos, mehr ein Zeichen als eine Person, ein reines Kind, aber beschattet von dem eingebüßten Ruhm seines Vaters und der noch immer nachwaltenden Schuld seines Großvaters, des Usurpators Bolingbroke, gelähmt durch das auswärtige Unheil, den Rückschlag der Übermacht Heinrichs V., die Folge der mangelnden Zentralgewalt im Inneren, der Eifersüchteleien und Sonderbegierden, und schließlich gebannt und eingewiegt von der königlichen Hexe Margareta, mit der er den Landesfeind auf seinen Thron erhebt.

Zwischen die Machtstreber und die Machtverweser genau in die Mitte als Charakter und Schicksal gestellt ist der Kronforderer York. Für ihn ist die Macht und das Reich nicht nur die Beute eines selbstischen Willens, sondern auch eines verbrieften Rechts, nicht nur ein unpersönlicher Wert, sondern auch ein persönliches Ziel. Er fühlt sich als den rechten König, doch eben weil er nicht Besitzer sondern Begehrer ist, stachelt ihn Eigensucht wilder als den kindlichen Inhaber des Throns und den selbstlosen Hüter. Von den anderen illegitimen Machtsuchern unterscheidet ihn sein echter Patriotismus, der die Leiden seines Landes, die Verluste seines Reichs schmerzlich empfindet, allerdings zugleich als persönliche Einbuße. Er hat den königlichen Sinn für Würde, der dem schwachen Heinrich fehlt, und den tätigen Willen etwas zu erringen, wodurch er dem nur erhaltenden Gloster überlegen bleibt. Er ist der Stärke nach die Hauptperson dieser Historie, und am ehesten ihr „tragischer Held". Suffolk, Margarete und Beaufort sind bloß Frevler, wenn auch Shakespeares schöpferische Gerechtigkeit sie zu lebendig von innen her wägt, um Theaterbösewichte aus ihnen zu machen. Heinrich VI. und Gloster sind reine Opfer. In York allein verstricken sich tragisch das Ganze und das Besondere oder das Recht und die Schuld. Von ihm führen die dramatischen Stränge hinüber zu den Reichsbedrohern. Denn wie legitim auch

sein Anspruch selbst und wie gut auch sein Gewissen sei — Shakespeare selber ergreift keine staatsrechtliche Partei und begründet die tragische Schuld nicht aus der Verfassung — die bloße Durchsetzung seines Anspruchs muß das Reich noch weiter gefährden, abgesehen von den unnötigen Einzelfreveln und unköniglichen Mitteln der List und Gewalt. Anderseits ist seine kühne Kraft und Klugheit dem Reich heilsamer als die zerstörerische Gier der Bösen und die wehrlose Treue der Guten. Er ist der gefährlichste, weil er sich nicht einen einzelnen Vorteil erraffen will, sondern das Ganze erringen das ihm nicht gehört: mißlingt ihm das Wagnis, so ist er der Vollender des Verderbs. Shakespeare hat ihn mit der Teilnahme gezeigt die sein Zeitalter cäsarischen, ja selbst catilinischen Gestalten entgegenbrachte, und seine großen Selbstdarlegungen am Schluß der ersten Szene aus B bekunden wie wichtig Shakespeare die Gesinnung, die Pläne und die Gründe gerade dieses Mannes genommen wissen will. York ist unter allen Gestalten des Stücks allein zugleich Patriot, Recke, Politiker mit dem Feuereifer des geborenen Gebieters: da findet er Worte deren Inhalt die Taten erläutert für den Zuschauer, den Charakter fast deiktisch erklärt, deren Ton aber auch bebt und schwillt von dem echten Pathos seiner Aussage.

So sitzt nun York und knirscht und beißt die Zunge,
Indes sein eigen Land verhandelt wird.
Mich dünkt, die Reiche England, Frankreich, Irland
Sind so gebunden an mein Fleisch und Blut
Wie der verhängnisvolle Brand Althäens
An jenes Prinzen Herz von Calydon...

Drum, York, sei still, bis dich die Zeit begünstigt,
Pass' auf und wache du, wenn andre schlafen,
Geheimnisse des Staates zu erspähn...

oder in B III, 1:

Sei was du hoffst zu sein, sonst beut dem Tode
Das was du bist... 's ist nicht Genießens wert.
Laß bleiche Furcht bei niedern Menschen hausen
Und nicht im Königsherzen heimisch sein.
Wie Frühlingsschauer strömen die Gedanken,
Und kein Gedanke der nicht Würde denkt.
Mein Hirn, geschäftiger als die fleißige Spinne,
Webt mühsam Schlingen zu der Feinde Fang...

Er ist der mannigfaltigste, spannungsreichste, tätigste und wirksamste Charakter des Stücks.. keine allbeherrschende und überragende Ge-

stalt wie später Richard, der zum unmittelbaren Schicksal der Andren wird, ja durch den die andren erst erscheinen.. doch der Kreuzungspunkt und der Anstoß alles wichtigen Geschehens. Er macht die gewaltigen Nevils zu seinen Helfern, er hetzt Jack Cade auf, er entlarvt die Verschwörung der Leonore Gloster und beschleunigt dadurch Humphreys Sturz und verjagt schließlich den König: Löwe, Adler, Fuchs in einem.. groß in seinem Wollen, feurig in seinem Tun und Gebaren, ganz wahllos in seinen Mitteln, aber ein treuer Helfer seiner Helfer, die Verkörperung einer heldischen Staatskrise, zugleich die Vorform seines fürchterlichen Sohns, in dem erst die lange Saat von Haß, Tücke, Gier und Machtsinn üppig reift.

Trotzdem schafft nicht er das Pathos der Historie.. nicht seine Leidenschaft, so wenig wie der Untergang Glosters oder das Elend des Königs erzeugt hier die Luft von Graun und Gefahr, von Zerrüttung und Wut, die dichterische Stimmung des Ganzen, weniger als sonst bei Shakespeare geht der Schauer hier von einer Person aus. Man hat wohl gesagt: der Held der Historien sei das englische Volk, und das ist richtig (mindestens für die drei Teile „Heinrichs VI.", keineswegs für „Richard II.", „Richard III.", „Heinrich IV." und „Heinrich V.") wenn man unter Volk eine Schicksalsgemeinschaft sinnlich geistiger Kräfte versteht. Der Kampf aller gegen alle, Trotz der Großen gegen den König und seinen Schützer, Haß der Großen untereinander, heimliche Umtriebe ehrgeiziger Weiber, offener Aufruhr des Pöbels, Verschwörungen, Betrug, Ränke, tückischer Mord und wütige Händel: das Ganze dieser Unbilden haftet im Gedächtnis, wenn man „Heinrich VI." B. und C. liest, dies Ganze lebt über und zwischen den einzelnen Trägern des Geschehens, die nur als seine Wellen sich bäumen. Die Ränke, Morde, Kämpfe, Krämpfe, Gerichte, Zauber und Qualen des Macbeth oder des dritten Richard strahlen von diesen verhängnishaltigen Wesen erst aus.. York, Gloster, Heinrich VI., Margarete geraten in solche Greuel hinein oder allenfalls ihr Zusammen und Gegeneinander schafft und scheint eine solche Atmosphäre. Auch hier wieder epische Fassung des Stoffs: die Vielfalt von Schicksalen, das ursprüngliche Gesicht des Dichters, drängt hier wohl nach Verdichtung um einzelne persönliche Anhaltspunkte, gelangt aber nicht bis zur Einheit einer beherrschenden Mitte.

Von der üblichen Greueltragödie, die durch Häufung wirkt, unterscheidet sich diese Historie durch die menschliche Fülle. Nicht nur die Nervensensation, die jedes Verbrechen, jeden Unglücksfall begleitet, sondern der Schauder und das Grauen, die Ergriffenheit oder

Beklemmung, das Mitgefühl oder die Erhebung, die nur aus der Teilnahme an vertrautem Menschentum kommt, hat Shakespeare hier erweckt. Er kann gar nicht anders als jedes noch so beiläufige Ereignis mit gegenwärtigem Menschtum füllen, und eben diese Selbstzwecklichkeit, diese Gestalten-exuberanz läßt ihn unleidlich, wirr und formlos erscheinen für alle bloße Plan-, Bau- oder Sinn-ästhetik, zumal in Werken die nicht von einem einheitlichen Helden her gestrahlt oder um einen Helden gewachsen sind, sondern wie „Heinrich VI." nur die Fülle des Getümmels selbst als Stimmungseinheit kennen. Dieser Überschuß, der Abscheu der Klassizisten, ist zugleich die Verführung aller Stürmer und Dränger gewesen, die mehr das Ausundnebeneinander einzelner Lebendigkeiten als das Ineinander des Gesamtlebens wahrnahmen. Nirgends geschieht oder erscheint bei Shakespeare nur das Reinzweckmäßige, so wenig eine Figur bei ihm wie eine Lessingische oder eine Hebbelische nur ihren „Motiven" entspricht oder nur ihre „Motive" ausspricht.. es herrscht bei ihm keinerlei Gedanken- oder Gefühlsökonomie. So ist jede der entscheidenden Gestalten der Historie umgeben von Begleitern oder Widersachern, die ihm von der Handlung her als Mittel oder Widerstände dienen, aber sich gleichzeitig zu selbständigen Wesen auswachsen und das Gedränge des Ganzen vermehren. Dahin gehört Glosters Gattin mit ihren unteren Helfershelfern: sie vertieft zunächst durch ihr verräterisches Treiben die Tragik des Reichsverwesers. Er, dessen Kraft und Würde auf seinem guten Gewissen und seiner unantastbaren Reichstreue ruht, er der Einzige der den Lockungen des Ehrgeizes selbst aus dem Mund der geliebten Frau widersteht, der gerechte und strenge Entlarver aller staatsfeindlichen Machenschaften, wird desavouiert, entehrt und entmachtet durch verbrecherische Torheit seiner Nächsten. Doch mit welchem reichen Farben- und Töne-spiel ist dieser Nebenvorgang ausgestattet! Die Leonore selbst mit ihrem aus Gattenliebe, Familienstolz und Weibs-eitelkeit gemengten Ehrgeiz, den ihres Gatten Zucht staut, der Hieb der gehaßten und verachteten Königin bis zum Verbrechen schwellt, ist eine eigenwertige Gestalt, unabhängig von ihrer Handlungs- oder Milieu-funktion. Das Verhältnis Glosters zu ihr enthält den Keim zu einer Macbeth-tragödie: auch sie versucht ihren Mann aus ähnlichen Gründen wie Lady Macbeth, er widersteht, ja wehrt sie mit edlem Zorn ab, als treuer Diener seines Herrn, doch es nützt ihm nichts, hinter seinem Rücken richtet sie sich und ihn zugrunde.

Der Abschied zwischen der gefallenen und gezüchtigten Lenore und

dem todgeweihten Humphrey gehört zu den szenisch wie seelisch spannungsreichsten Dichtungen Shakespeares, dieser Kampf zwischen Schmach, Reue, Stolz, Rachsucht und Angst des Weibes, Schmerz, Mitleid, Demut und Adel des Mannes und die Untergangsluft um beide im Angesicht des höhnenden Pöbels und der schonenden Wächter — ein frühes Beispiel der dramatischen Polyphonie, worin Shakespeare ohnegleichen ist. Und diese Herzogin, selbst nur eine Nebenfigur, beleuchtet von ihrem Gatten her, den sie verderben hilft mit ihrer Begier ihn zu krönen, von ihrer Feindin her, der noch stolzeren, stärkeren, böseren, die ihre Macht mit grausamem Frohlocken und gehässigem Hohn, mit der französischen Revanche, zugleich behauptet, betont und genießt! Leonore beleuchtet wiederum ihre Helfer, unter denen Hume, der bestechliche Zuträger aller Parteien, mit seinen paar Versen schon ein selbstgenugsamer Schuft, ein unterstes Gewächs zugleich dieses Klimas von Verrat und Gier, und ein dramatischer Hebel ist. Auch hier wieder bis ins Geringste hinunter die shakespearische Dreieinigkeit von Mensch, Atmosphäre und Handlung. Die Beschwörungsszene selbst ist sicher für die Zuschauer, als ein Einblick in die Geisterei, besonders spannend gewesen: Shakespeare hat sie mit einer gewissen Ironie behandelt, mit leisem Lächeln über die Torheit der Schwindler und vielleicht der Betrogenen, ein Lächeln freilich mehr des kühnen und franken Edlen der solche muffigen Schliche verachtet, als des Aufklärers der sie bezweifelt. Minder geschickt und knapp ist die Entlarvung des Simpcox-schwindels der Glosterhandlung eingefügt: sie wirkt fast wie eine Einlage, ein abgelöstes Narrenstückchen: Shakespeare hat sie wohl dem Holinshed entnommen, um den strengen Rechtssinn und die salomonische Weisheit des Protektors anschaulich zu kennzeichnen. Unterderhand ist ihm eine volkstümliche Schnurre daraus geworden, die als Einlage ihren eigenen Belustigungswert haben mochte. Doch selbst sie steigert und verbreitet nach unten hin den Eindruck von allgemeiner Verderbnis, aus der die bösen Taten der Großen, die Leiden der Kleinen, das Unheil des Landes gedeihen. Neben dem seelischen und dem szenischen Sinn muß man den atmosphärischen oder koloristischen jeder Szene fassen.

Wie Gloster und seine Frau sind auch Suffolk und Margarete von einer unteren Schicht umlagert: diese zwei wirken als Widerspiel des Protektorpaars. Denn nicht der König und die Königin, sondern Margarete und Suffolk gehören zusammen: eine verbrecherische, aber herzliche und in ihrer Art treue Liebschaft. Wenn des Protektors ganzes Sinnen dem Staat gilt, dem selbst seine Gattenliebe untersteht, so wird

Margarete, die rechtmäßige und auf ihre angefochtene Würde herrschsüchtig bedachte Königin, hingebend, weich und beinahe gut nur in der Liebe zu dem ritterlichen Buhlen, und dieser wiederum, mit all seinem selbstischen Trotz und seiner reichsfeindlichen Eigensucht, schmilzt und wird opferwillig für die wahlverwandte Geliebte. Margarete ist eine der großartigsten Gestalten aus Shakespeares Welt, durch vier Dramen hindurch wachsend und mit wachsendem Anteil geführt: ganz Weib durch jeden geistigen und sinnlichen Reiz oder Trieb, ganz Herrscherin durch kühnen Willen, rückhaltlosen und rücksichtslosen Ehrsinn und überlegenen Verstand, ganz besessen von unergründlicher Leidenschaft in Liebe, Haß und Stolz.. doch geben solche Eigenschaftswerte nur ein armes Schema ihres zugleich vielfarbigen und großumrissenen Wesens. Was in der Tamora noch nach der Marloweschen Scheusals-schablone angelegt das ist hier ausgefüllt. Margarete steht ebenbürtig neben den erhabenen Furien des Altertums und Mittelalters, neben Medea und Chrimhild, und hat in Shakespeares eignem Werk keine weibliche Nachfolgerin mehr bekommen: In Lady Macbeth, in den Lear-töchtern, in Cleopatra kehren Züge von ihr wieder, aber diese unvergleichliche Einheit von Weibtum, Königstum und Teufelei ist einzig in der Weltliteratur. Auch konnte sie nur gedeihen in dem epischen Klima der Historien.. ein unwiederholbares Gewächs desselben Bodens ist Richard III. Am Schluß des „Heinrich VI." A. erscheint sie noch als zierlich kluge junge Katze französischer Färbung, im zweiten Teil ist sie zur Königin ausgewachsen, nützt aber ihre Macht und Höhe, um den Geliebten zu schmücken, der ihrem starken Sinn mehr entspricht als der fromme Dulder, ihr unmännlicher Heinrich. Erst nach dem Tod des Buhlen werden ihre Herrscherkräfte frei.. der Schmerz, die Wut, die Gefahr reizen, reifen und steigern sie zu der finster großen Rächerin, die am Schluß des zweiten und im dritten Teil wütet und zuletzt, entrückt durch das Elend und gehoben durch den ungeheuren Widersacher, in „Richard III." den Chor der Opfer und Flucher führt, über die weibliche Natur und die königliche Würde hinaus eine Norne, doch umwittert noch von allen Schmerzen des Weibes und der Mutter, von allen Schimmern der Herrscherin.

In „Heinrich VI." B. ist sie unbeschadet ihres eignen Gewichts zuvörderst die Gefährtin, Hetzerin und Mitverschworene Suffolks, mit ihm eins im Haß gegen den lästigen Reichs- und Königsschützer, und in der Verachtung ihres Mannes, der ihr nicht Mann und König genug dünkt. Ihr besonderer Groll gilt dabei noch der Frau Glosters, die un-

bedacht ihrer Armut gespottet hat: Königstolz und Frauenrivalität wirken hier zusammen. Suffolk selbst ist, auch hier ohne jede Eigenschafts-psychologie, mit freiem Blick in die Vielzügigkeit menschlicher Regungen und Antriebe, zugleich ihr Gebieter und ihr Knecht, wehrlos jedem ihrer Wünsche gegenüber, selbst unbändig machtsüchtig, aber doch noch mehr von seiner Liebe gestachelt als von seinem Ehrgeiz — meisterhaft wie in seinem Ton schon diese beiden Strömungen sich fast unlösbar mischen, die herrische Ungeduld eines Raufbolds und die Hörigkeit eines Günstlings — in solcher Tonlage mochte Katharina von Rußland mit Potemkin verkehren. Die Abschied-szene zwischen Margarete und Suffolk freilich, nachdem er den Drohungen der empörten Großen und des Volks weichen mußte, als Mörder des Protektors, ist ein Rückfall in den Antithesen- und Hyperbel-stil des Greueldramas. Shakespeares epischer Historienstil, schon gereift zum Ausdruck sowohl heroischer Leidenschaft als zärtlicher Rührung, war noch nicht schmiegsam genug um das gebrochene Ineinander beider, das dieser Abschied forderte, schon zu verlauten: er wollte ein Höchstmaß von Rachewut der beleidigten Fürstin und ein Höchstmaß von Trennungsschmerz, von Wildheit und Weichheit zugleich ausdrücken. Solche Verschmelzungen, die eine reiche innere Erfahrung und zumal eine tragisch gebrochene Seele verlangen, aber der bloßen Vorwegnahme auch der reichsten Phantasie allein sich versagen, sind Shakespeare später immer gelungen, seit seinem erotischen Durchbruch: das vieltönige Nebeneinander oder Gegeneinander der zusammenziehenden und der lösenden Gefühle, des Krampfs und der Entspannung, der Erschütterung und der Rührung: Coriolans Abschied von Volumnia, Othellos Nachruf an Desdemona und Rache-ruf an Jago, Hamlet bei seiner Mutter und am Grab der Ophelia, Lears von Selbstmitleid gebrochene Flüche, die Zelt-szene zwischen Brutus und Cassius, Antonius' Leuengroll nach der durch Cleopatras Verrat verlorenen Schlacht. Der junge Shakespeare, der solche Zustände noch nicht von innen her kannte, blieb in frostigen Gegensätzen und erhitzten Übertreibungen stecken, wenn er die Vielfalt der Seele gleichzeitig vergegenwärtigen wollte: für die ungebrochenen Gefühle in ihrer ganzen Stärke und Mannigfalt hatte er bereits die Sprache, noch nicht für ihre Mischung. Suffolks Tod durch die Seeräuber (IV, 1) gleichfalls noch unreif, überladen mit malerischen Allegorien, gequälten Wortspielen, lateinischen Zitaten und hyperbolischen Verwünschungen, erstaunt uns dann wieder durch den Reichtum und die Kraft der Motive. Suffolk, ringend zwischen Todesangst

und unbändigem Junkerhochmut, der ihm nicht erlaubt anders als mit Schmähungen und befehlsweise sein Leben zu fordern.. Wittmer der ehrliebende Räuber, der um seine Rache nicht feilschen läßt, mit Tönen der Manneswürde, wie sie bei Shakespeares unteren Ständen sonst selten sind.. der Hauptmann, in dessen Anklage der Groll des britischen Volks über Suffolks Verrätereien und den Jammer des Vaterlandes sich beredt entlastet. Die Seeräuber als Anwälte des geschändeten Reichs, als Vergelter des Frevels gehören zu den kühnen und mannhaften Out-casts, die Shakespeare öfter mit Neigung behandelt, z. B. in den Edelleuten von Verona, im Gegensatz zu dem Spott womit er den müßigen und schwatzenden Stadtpöbel züchtigt. Mag sein eigener Out-cast-stand ihm ein gewisses Bundesgefühl eingeflößt haben, mag ihn das Poetische des gefährlichen und verwegenen Wandels angezogen haben: der Räuber erscheint bei ihm stets mannhafter, würdiger und gescheiter als der Handwerker, der ansässige, zufriedene und gesicherte Bürger. Vor dem Seeräuber-hauptmann spielt der Junker Suffolk fast eine arme Figur, und sein Trost aus der alten Geschichte „Durch Bettler fallen große Männer oft" ist mehr humanistische Theater-rede als echter Todes-trutz.

Die Seeräuber sind eine Mittelschicht zwischen dem kriegerischen Adel und dem empörten Pöbel unter Jack Cades Führung. Jack Cade mit seinem Haufen gehört zu der unteren Umwelt des York, wie Hume, Grete Jordan, Simpcox die Stellung Glosters verdeutlichen, und die Seeräuber Suffolks Schicksal vollziehen, ohne deshalb bloß dramatische Hebel oder Milieu-staffagen zu werden. Der Pöbelaufstand Cades ist ein selbständiges Drama im Drama, wenn auch locker motiviert aus Yorks Plan. Man hat besonders im 19. Jahrhundert, fasziniert von der sozialen Frage, die Volksszenen des Cade — wie auch im „Julius Caesar" und „Coriolanus" — mit einem tendenziösen Gewicht beladen das ihnen nicht zukommt, als habe Shakespeare die unteren Klassen herabsetzen und ihre Ansprüche verhöhnen wollen. Sein selbstverständliches Adelsgefühl hat man als parteilichen Aristokratismus gedeutet. Massenlärm und Massengeruch waren ihm zuwider, halb lächerlich, halb lästig und zumal die Ausdünstungen der Knoblauchesser vom Parterre haben ihm seinen Theatererwerb manchmal verleidet, wie er von seinen frühesten bis zu seinen spätesten Werken vielfach bezeugt. Daß den Tapfersten und Gescheitesten, also dem gebildeten Adel, das Regiment gebühre hat er so gut geglaubt wie sein ganzes Volk, und war dabei mehr als die Regierer selbst durchdrungen von dem Sinn des Noblesse oblige. Höfischen oder junkerlichen Dünkel ohne Lei-

stung und Zucht, ohne Geist und Herz, hat er bitterer verachtet und verspottet als selbst den wankelmütigen und begehrlichen Plebejer.. das bekunden sein Osrick, Rosenkranz und Güldenstern, Cloten (im „Cymbeline"). Ebenso fühlte der Dichter des „Lear" mit den Verstoßenen und Armen. Sogar im „Coriolan" sind die Ansprüche der Plebejer und ihre Anklagen als solche inhaltlich durchaus erst genommen und nur ihr Ausdruck ironisch (genau wie Shylocks Erwiderung an Antonio über das jüdische Dulden und die Rache). Den Pöbelsinn wehrte Shakespeare in jeder Fassung, auf allen Stufen ab: und Adel war ihm weniger ein standliches Vorrecht als eine Seelenkraft, die er freilich der Ordnung seiner Umwelt gemäß meist an gewisse Standesbedingungen geknüpft sah. Wo er aber den Pöbel abwehrte geschah es nicht aus den politischen Gründen des Junkers oder gar aus Verfassungsfragen, sondern aus dem Leid der hohen Seele an der entwürdigten und entwürdigenden Masse. Wie er sich im „Hamlet" zunächst gegen die geschwätzige Öde und eitle Tücke der Obern schützt, „der Mächtigen Druck, des Stolzen Mißhandlungen, den Übermut der Ämter", so steht im „Coriolanus" weniger grundsätzliche Aristokratie gegen Demokratie als vielmehr der Held gegen die Vielen, und freilich konnte Shakespeare für die unheldische Vielheit kein greiflicheres Sinnbild finden als einen Pöbelhaufen. Coriolanus ist ein „Volksfeind" im heroischen Stil, der sich am stärksten weiß nicht mit den Edlen, sondern allein. Shakespeares Stellung zu den Machtfragen der Stände (noch allerdings mit der Grundgesinnung des vor-bürgerlichen Zeitalters) mag ähnlich gewesen sein wie die Goethes, dem auch die Person und die Gesamtordnung wichtiger war als die Parteien.

Doch im „Heinrich VI." (und noch im „Julius Caesar") hat die Schilderung des Pöbels nicht einmal diesen Sinn eines vereinsamten und enttäuschten Herzens (den man fälschlich politisch genommen hat) sondern sie ist vorwiegend komisch gemeint, ohne jede politische oder persönliche Bitterkeit. Die Pöbelszenen sind hier unterhaltende Einlagen in einem heroischen Trauerspiel, wie ja nach der Ästhetik der Zeit (die wir bei uns aus der deutschen Poeterei des Opitz kennen) an sich die unteren Stände zu den Geräten der Komik gehörten. Begierig, dumm, wankelmütig, grimmig, bös und witzig simpel ist hier Cades Anhang nicht deshalb, weil Shakespeare das Volk verspotten wollte, aus dem Stück heraus zielend mit einer Staatslehre, sondern weil er als Bühnendichter hier den günstigen Anlaß zu einer Clownszene ersah. Er hat ja überall den Narren in die Handlung hereingezogen und bald Bediente, bald Bauern, bald Berufsnarren, bald Schulmeister,

bald Büttel, bald Höflinge, bald Totengräber, wie seine Fabel ihm jeweils winkte, als Narren verwertet. Hier ist der Pöbel ohne jede aristokratische Spitze, noch ohne heroischen Ekel sein vielköpfiger „Clown". Zwei Eigenschaften haben die Menge für Shakespeare zur komischen Figur gemacht: ihre neidische Begier und ihr Wankelmut — der Mangel an Vernunft und der Mangel an Wille, kurz dessen was den Menschen zum Menschen macht.. darum nennt Coriolan das Volk das „Tier mit vielen Köpfen". Schon im „Heinrich VI." erscheint der leicht durch sinnliche Hoffnungen oder Drohungen erregte, empörte und betörte Haufe wie „eine Feder hin und her geblasen" durch entgegengesetzte Zusprüche. Wie im „Caesar" erst Brutus und dann Antonius die Bürger stimmt, im „Coriolanus" der mächtige Eindruck des Helden durch die Verdächtigungen der Tribunen im Nu ausgelöscht wird, oder eine Fabel des Agrippa ihren Groll beschwichtigt, so fallen sie schon hier von Cade zu Clifford, als er ihnen des Königs Gnade verheißt, von Clifford zu Cade, als er ihnen zornig die Adelsfron und Willkür ausmalt, und von Cade wieder zu Clifford, als er ihr dynastisches Gefühl durch die Erinnerung an den Heldenkönig Heinrich V. weckt. Doch zeigt der Dichter diese Torheit noch nicht mit jenem letzten tragischen Ekel, wie im „Coriolan", sondern erst mit dem fast wohlwollenden Spott womit man die Sprünge von Tieren oder die Unarten von Kindern belächelt: er hatte an den Menschen, und zumal an der Menschenmasse, damals noch nicht genug gelitten, um diese Qual in das Gesicht der Menge hineinzuzeichnen. Auch erschien ihm der Verderb in seiner epischen Zeit nicht hoffnungslos.. er glaubte mit vaterländischem Stolz an sein Volk und konnte darum auch die unteren Lagen nicht schlechthin verwerfen. Aufruhr war die vorübergehende Schuld böser Zeiten und die tüchtige Obrigkeit konnte die verführten Unmündigen wieder durch Zucht und Huld lenken.. wie Clifford nur ein edles Bild aufzurufen braucht, um die törichten Kinder zu bändigen. Im „Caesar" und noch stärker im „Coriolanus" spricht schon keine Staatsweisheit aristokratisch-humanistischer Färbung mehr mit, sondern eine bodenlose Verachtung der Vielen überhaupt, und der Glaube an ihre unheilbare Gemeinheit. Shakespeares tragisches Bewußtsein hat sich von seinem Volk bereits gelöst, mit dem es in seiner epischen Jugend noch zutraulich verbunden war.

Jack Cade selbst dagegen stand vor Shakespeares Geist so wenig wie vor dem populären Gedächtnis als bloßer Hanswurst: er war ein tapferer Mann, und setzte sein Leben ein.. das genügte um ihn vor Shakespeares Verachtung zu bewahren: nur die anmaßliche Feigheit

fand keine Gnade vor seinen Augen. Was Shakespeare von ihm hielt und was er zeigen wollte, nach dem Umriß Holinsheds, steht in Yorks Schilderung des unbändigen Cade: „einen strudelköpfigen Kenter“ —

> Er focht so lang, bis seine Schenkel fast
> Von Pfeilen starrten wie ein Stachelschwein...
> — — — — — — — — — — — —
> Nehmt an, man fing' ihn, quält' und foltert' ihn:
> Ich weiß: kein Schmerz den sie ihm antun können
> Preßt es ihm aus daß ich ihn angestiftet.

— unbändige, aber strudelköpfige Verwegenheit, Kriegertugend ohne Rittersinn, ohne die Bildung des Herzens und des Geistes, die für Shakespeare erst den Haudegen zum Helden veredelte.. natürliche Stärke voll dreisten Dünkels und die Beschränktheit, die keine Verantwortung, keine Maße und Grenzen der Begier kennt: kurz der tierisch wohlgeratene, aber nicht geistig erzogene oder seelisch gebildete Mann, der sich einmal für kurze Zeit mit Macht austoben und den sinnlichen Pöbeltrieben frönen kann — das ist Cade. Dies Pöbelhafte hat Shakespeare denn auch bei ihm herausgeholt und zwar zu komischer Wirkung, doch ist es nicht an den gesellschaftlichen Stand, sondern an die rohe Natur gebunden: es gibt ein Gegenstück zu Cade aus Shakespeares Spätzeit, den rüpelhaften Prinzen Cloten. Beiden gemein ist vor allem der grimmige und etwas dümmliche Humor, der aus dem Zwiespalt zwischen den hohen, durch die Macht gereizten Ansprüchen und dem Gefühl der Minderwertigkeit kommt, dem halbdumpfen Bewußtsein der eignen schiefen Stellung. Cloten und Cade, beide spüren daß sie der Umgebung komisch erscheinen, daß sie nicht so ernst genommen werden wie sie möchten, daß man heimlich über sie lacht, ja sie können sich in ihren halb lichten Augenblicken selbst nicht ganz ernst nehmen und möchten diese Unsicherheit durch lärmende oder drohende Lustigkeit übertäuben, mit einem polternden Getue, worin die brutale Macht und der unbeholfene Geist sich vermischen — so daß manchmal fast etwas wie Selbstironie entsteht. In einigen gefährdeten Tyrannen der römischen Kaiserzeit, wie in Nero, Caracalla, Domitian, erscheint dieser tölpische Humor der geistig hilflosen Macht besonders deutlich, auch in vielen Revolutionsgrößen. (Übrigens beruht eine der komischen Wirkungen des Pöbels in sämtlichen Volkszenen Shakespeares auf dem Gefühl seiner Bürger dafür daß sie von Rittern oder Helden komisch gefunden werden..besonders im „Coriolan“.) Denn so ganz stumpf ist kaum ein Mensch daß er nicht eine tierische Empfindung

seines wahren Wesens und eine Witterung seiner Wirkung hätte. Wo diese Empfindung, diese Witterung durchsickert bis ins Bewußtsein, da entsteht die knurrende Selbstbehauptung, die unfreiwillige Komik, das Widerspiel zu der freiwilligen, zu der vollen schmerzlich heiteren Erkenntnis und Preisgabe der eigenen Schwächen oder Nöte, wie sie Shakespeares überlegene Dulder, vom Hamlet bis zu seinen Narren hinunter kennzeichnet. Der Outcast der die Macht hat oder erringt und sich damit schadlos hält, der sich über seine Art und seinen Rang hinwegtrotzen oder -poltern möchte und doch seine Art mit ihren falschen Mitteln und Wünschen nicht los wird, ist die Umkehrung des Shakespeare verwandten Outcasts der nach Wesen und Seele den hohen und niedren Pöbel überblickt und durchschaut, aber in der äußeren Gesellschaftsordnung nicht den seiner inneren Würde gemäßen Platz einnimmt. Als Engländer, d. h. als Sohn des gesellschaftsfühligsten, standesempfindlichsten europäischen Volks, und zugleich als freier Genius, hat Shakespeare wie kein zweiter Dichter den Sinn für jede Unstimmigkeit zwischen äußerem und innerem Rang, zwischen Gebärde und Wesen, zwischen Anspruch und Art.. und sowohl seine komischen Rüpel wie seine launigen Narren sind dramatische Zeichen eben dieses Sinns: der Mann der Lachen erregt, weil er mehr scheint als er ist, mehr darf als er kann, und der welcher lacht oder lächelt oder lachen macht, weil er mehr ist als er scheint. Dem einen ersetzt die äußere Macht die innere Freiheit, die er doch dumpf vermißt, dem anderen das Spiel des Geistes die äußere Würde, die er doch begehrt, um der Ordnung willen, damit alles an seiner rechten Stelle sei. Jack Cade ist der früheste und neben Cloten der reinste Vertreter des subalternen Tyrannen, den Shakespeare immer komisch nimmt. Doch er hat ihn nicht völlig verworfen: die Zwiegesichtigkeit Cades kommt daher daß er als „Natur", als „Menschtier" dem Dichter nicht zuwider war, nur als Gesellschafts- und Geistwesen.

Die vielleicht unbewußte Gerechtigkeit Shakespeares auch gegen ihm widerwärtige Personen, die aus seinem alldurchdringenden, alleinsehenden, d. h. von innen sehenden Zustandswissen kommt, zeigt sich in Cades Sterbeszene: der halbverhungerte, gehetzte Flüchtling kämpft hier um sein Leben noch einmal mit dem Jammer der nackten Kreatur zugleich und dem Stolz des mutigen Raufbolds, mit klarem Wissen seiner armseligen Lage und zugleich der grimmigen Lustigkeit der Verzweiflung, nicht ohne Würde und doch zugleich mit fratzenhaftem Getue — welche Vielzügigkeit, welch geheimnisvolles Schillern des wirklichen Wesens, vor dem alle Eigenschafts- und

Wertungsschablonen versagen! Man weiß hier nicht wie Shakespeare diesen Pöbelhetzer beurteilt, nur daß er ihn als einen lebendigen Menschen von innen her bis zum Grunde erfahren und damit gerechtfertigt hat — seine Art, freilich auch sein Ende. Iden, der ihn abtut, ein wackerer, schlichter, tapferer, königstreuer Ritter, wird völlig berechtigt ihn wie einen tollen Hund zu erschlagen, und dennoch fällt Cade nicht als ein Wicht oder Hund, sondern als ein Mann, ein Narr und ein Opfer. Seine letzten Sätze sind ein logisch, ja psychologisch kaum lösbarer Einklang von angeborener Kühnheit, körperlichem Verfall — er spricht wie im Fieber — und unverwüstlicher Pöbelmunterkeit: nur Shakespeare konnte das leisten, unbeirrt durch eine Stil-konvention die Heldentum, Todeswürde und Komik ein für allemal trennt.. und dabei doch ohne die moderne Verwischung des Wertgefühls. Er schafft seinen Cade wie seinen Iden nicht von einer Absicht her, die er vielleicht von vornherein gehabt, sondern, einmal am Werk, aus dem für Zweckerwägungen und Tendenz undurchlässigen Gesicht des Geschöpfs heraus, aus dem vollen Gefühl ihrer Zustände. Nur sieht er sie zugleich in einem Gesamtraum der ihnen Perspektive, Grenze, Maß gibt. Sie sprechen aus ihrer Natur und nicht aus einem Gedankenplan des Poeten, aber sie sind nicht allein in sich befangen, sondern eingeboren einem Klima von Mitgeburten, atmend in einem Gesetz und einer Welt. Bei den frühen Shakespearischen Stücken, die noch nicht aus einer einheitlichen Eingebung stammen, sondern aus ruckweisen, mit szenischen und rhetorischen Zwischengliedern verbundenen Einzelvisionen, gilt das nur für die wichtigsten Gestalten: im „Heinrich VI." B. sind das vor allem die Empörer und ihre Opfer. Da die Historie ein Panorama des Verderbs ist, und zuvörderst Gesicht der zerrütteten Leidenschaften, sind die Kräfte des alten Rittertums minder eindringlich gediehen: die Gewaltigen die ohne selbstige Begier dem Königtum oder dem Rechtsanspruch Yorks dienen, die beiden Cliffords und die beiden Nevils, Salisbury und Warwick, unterscheiden sich weniger voneinander wie die bisher betrachteten Werkführer oder Werkzeuge des Verderbens und ihre Beute. Sie gehören in die Reihe epischer Recken, deren Gipfel Talbot im ersten Teil der Historie bezeichnet.. man sieht sie gruppenweise und alle durch ihre mehr ständische als persönliche Tapferkeit und trotzig-rechtliche Ehrliebe einander ähnlich. Beide Paare, die Cliffords und die Nevils sind als Gegenstücke gemeint: auf jeder Seite ein reifer väterlicher Held neben seinem feurigen Sohn. Die Fragwürdigkeit und das Recht der beiden Thronanwartschaften wird durch solche gleichgewichtigen Verfech-

ter verdeutlicht, zugleich die Verwirrung des Reichs worin solche Pairs einander befehden müssen nicht aus Selbstsucht, sondern aus Rechtssinn. Für den Zeitgenossen Shakespeares hatte das bloße blutige Dräuen und Klirren noch einen sinnlichen Eigenwert, der für die neuere Humanität und Seelenkunde sich verloren hat. Auch die prunkende, dröhnende, einförmig frisch-laute und stürmische Kampfsprache dieser Ritter, bald mit heraldischen Tierbildern, bald mit antiken Ruhmnamen aufgehöht, bewältigt mehr die Phantasie, ergreift nicht so das Herz wie die Töne die schon der junge Shakespeare für die Leidenschaften, Begierden und Versuchungen gefunden. Die Leichenklage des jungen Clifford um seinen Vater fällt wieder in die ungefühlte Bühnenrhetorik aus Senecas Schule zurück, womit „Heinrich VI." A. eröffnet wird. Warwicks beste Stelle ist die Klage um die Preisgabe der französischen Lande.. der ältere Clifford entfaltet wenigstens schon in der Ansprache an Cades Haufen die mannhaft-herzliche, künstlich-kluge, politisch-dichterische Beredsamkeit deren dramatischer Meister Shakespeare geblieben ist, als der einzige Dichter in dem gedrungene Volkskraft, lockerste Geisteshelle und mimisches Zustandsgefühl zugleich zum Worte drängten. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist die Leichenrede des Antonius, aber gleiche Höhe aus gleicher Lage erreichen Richards III. Ansprachen bei Bosworth, Heinrichs V. bei Agincourt, Coriolans Kornrede.. es weht in allen der kühne Wind des neuen, entkirchlichten Staatssinns, der aber die Fahr- und Fehdelust des dumpferen Mittelalters mitträgt und nun freigibt. Das Rittertum ist nicht politisch, der Renaissance-staat ist nicht ritterlich, aber gebildet und beredt zu seinen Zwecken.. Shakespeares dramatische Staatsreden sind zugleich ritterlich spontan und politisch zielig — eine einzige Mischung aus innigem Herzensausbruch und kaltklarer Berechnung der Mittel und Wirksel.

Warwick, den jüngeren Clifford und die Söhne Yorks, Edward und Richard, hat Shakespeare, vielleicht mit Bühnenabsicht, noch zurückgehalten, um sie im dritten Teil der Heinrichs-historie erst ins volle Licht zu rufen. Denn so wenig ihm bei der Abfassung des ersten Teils schon der zweite als deutlicher Plan vorgeschwebt haben mag — beide Stücke gehören verschiedenen Stilgesinnungen, ja verschiedenen Altersstufen an — so eng gehören der zweite und der dritte Teil zusammen, durch eine gemeinsame Handlung und die entscheidenden Hauptpersonen. Der erste Teil enthält eine Episodenreihe aus dem französisch-englischen Krieg, der zweite und dritte Teil erst ist das Drama des Kriegs der Weißen und Roten Rose. Der zweite Teil ist schon mit dem

dritten als einheitliche Geschehnisreihe gedacht: Yorks tragischer Untergang, Margarete als Rächerin, Heinrichs VI. Sinken und das Emporkommen von Yorks Erben. Allen drei Teilen gemeinsam sind nur zwei Personen: der Schattenkönig Heinrich und die Unheilskönigin Margarete. Margarete ist im ersten Teil noch unscheinbar und beinah harmlos, nur leise kündigt ihre Erhöhung von ferne die Folgen an.. ihr späterer Charakter läßt sich kaum ahnen und schwerlich hat Shakespeare ihr schon damals die spätere Hauptrolle zugedacht: sie ist ihm wahrscheinlich erst unter der Hand gewachsen. Dagegen beruht der Zusammenhang der beiden letzten Teile auf dem Schicksal Yorks, der im dritten Teil erntet was er im zweiten gesät, und dem Charakter Margaretes, die hier gleichsam zum Verhängnis des umstrittenen Unheilsthrons ausgewachsen ist, alle verderbend die damit zu schaffen haben, den König, den Prätendenten und sich selbst. Im Schatten dieser Kämpfe kommt dann das neue Geschlecht empor, Edward und Richard mit ihrem gewaltigen Helfer Warwick.

Die Zerrüttung und der rechtlose Wirrwarr schwillt in dem dritten Teil erst zur vollen Breite: die Schlachtszene wo ein Sohn seinen Vater totschlägt ist nur ein besonders nachdrücklicher Wink des Dichters worauf es hier ankommt: auf das Blutgetümmel, auf die finstere Nibelungenstimmung „Da huob sich unter heliden der allergroziste haz." Was im zweiten Teil noch einigermaßen gebunden war an die großen Thronhüter und Thronwerber das wird hier zum Element worin die blutigen Gewächse allenthalben wimmeln. Es waltet weniger ein Kampf Einzelner gegen Einzelne als der vielköpfige Krieg selbst— York, Margarete, Richard, Edward, Clifford, Warwick tauchen aus einem Blutmeer auf, und ihre Geschicke rasen wie selbständige Wesen über sie hinweg. Im zweiten Teil haben die Menschen noch Leidenschaften und Pläne woraus dann das Unheil sich entwickelt.. hier ist das Unheil bereits da und die Menschen taumeln mit ihren Taten, Leiden und Wünschen trunken umher in der blutigen Luft. Das Anschwellen des selbständigen Grauens über seine Träger hinaus ist der dichterische Schauer des dritten Teils. Im „Richard III." verdichtet sich dann dieses ausgebreitete Greuelklima zu einer allverschlingenden riesigen Person. Was in „Heinrich VI." C. auf viele willenlose Gestalten verteilt durch sie hindurch waltet das wird in „Richard III." wieder Wille, Geist und Plan. Trotz seiner gewaltigen Geschehnisfülle ist „Heinrich VI." C. weniger ein selbständiges Drama als das Nachspiel oder der Schlußakt des zweiten Teils und das Vorspiel zu „Richard III.", in ähnlicher Weise wie „die Piccolomini" zu „Wallensteins Tod". Da

der Dichter in diesem Übergangswerk bald zurück bald voraus blickt, ist dieser Teil ärmer an einheitlicher Spannung als der zweite Teil, bei dem ihm — nach dem schülerhaften Versuch des ersten, große geschichtliche Massen in Bühnenvorgänge herzurichten — zum erstenmal die seelische Aufgabe geschichtlicher Charakteristik sich offenbarte, und als „Richard III." mit seiner furchtbaren Mitte. Im dritten Teil war eine übergroße Fülle von Einzelgeschehnissen unterzubringen, die zum Verständnis des Zusammenhangs notwendig, den Dichter sichtlich gelangweilt haben, weil sie ihm keine neuen dichterischen und kaum szenische Motive boten, sondern als Wiederholungen wirkten. Er hat sie obenhin behandelt, nur skizziert, mit der kindlichen Abkürzungs-technik der primitiven Bühne. Das Hin und Her der verschiedenen Absetzungen, Einsetzungen, Schlachten, Fluchten, — lockend im ersten und vielleicht noch im zweiten Teil für den Anfänger im Bühnenhandwerk, der überhaupt erst einmal lernen will das Gelesene in Bewegung zu vergegenwärtigen, gleichviel mit welchem Seelengehalt — konnte den erwachten Dichter nicht mehr befriedigen, und man spürt daß er es sich schmackhaft macht durch selbständige dialogische Kunst. Die irreal stilisierten Redegefechte mit ihrer antikischen Symmetrie der Gegensätze, mit der fast ciceronianischen oder senecaisierenden Wortkampfkunst, mit der sententiösen Stichomythie und den dekorativ geordneten oder getürmten Gleichnissen, begleiten, ja ersetzen oder verdecken hier die Vorgänge mehr als in den andren Werken Shakespeares, wo sie mehr die unmittelbare Gebärde inneren Geschehens sind. Gleich I, 1 — eine ziemlich genaue Wiederholung der Szene im Tempelgarten aus A., — das blutige Parlament und die Überredung des alten York durch seinen Sohn Richard (II, 2) sind für den Dichter zuvörderst ein Redefest gewesen, und weniger das dramatische Gesicht des geschichtlichen Hergangs als die wache Redefülle, Redelust und Redekunst, das Spiel mit immer neuen Wendungen der Widersacher, das dialektische Turnier spannt hier den Nerv des Poeten wie des Lesers. Das gleiche gilt von der Szene am Hof Ludwigs XI. (III, 3) wo die gegensätzlichen Gefühle und Forderungen sich fast ganz in ein Sachwaltergefecht auflösen. Die Werbung Edwards bei Lady Grey und nachher der Zank mit den Brüdern wegen dieser Heirat bleibt abgeschmackt, wenn man sie nur von der Handlung und der Psychologie her deutet — sie ist ein dialektisches Kunststück, vergleichbar den artistischen Naturwidrigkeiten einer Koloratur-arie oder eines Duetts. Ja sogar das Gespräch der Schildwachen vor König Edwards Zelt (IV, 3) wird in ein Antithesenspiel verwandelt.

Der Tod Yorks soll weniger durch pantomimische Schau eines Greuels, weniger durch Naturlaute des Schmerzes und des Hasses als durch Kunstlaute der rhetorischen Vorstellungsgabe wirken. Shakespeare ist hier seinem späteren Ausbruchs- oder Ausdrucksstil, der mimisch-lyrischen Besessenheit eines Hamlet, Othello, Macbeth (dem das deutsche Seelendrama des jungen Goethe oder Kleists folgt) ferner als dem romanischen Dialog eines Calderon, ja eines Corneille und Victor Hugo, die ihre Erziehung ebensosehr den großen lateinischen Rednern als den poetischen Überlieferungen ihres Volkes danken. Wenn Victor Hugo sich auf Shakespeare berief, so hat er dazu auch stilistisch im Hinblick auf die frühen Königsdramen das Recht. Die Deutschen, denen die „große Rede" eben als eine eigene Kunst-gattung fremd ist, sind leicht geneigt diese Seite Shakespeares, besonders seiner Frühzeit, zu vergessen über den Offenbarungen seiner einsamen Leidenschaft und seines visionären Schöpfertums. Überall dort wo er nicht ganz „im Bann" des Gesichts war werden seine Mittel als solche selbständig und deutlich: der szenische Fug und das rednerische Spiel. „Heinrich VI." C. enthält, von „Titus Andronicus" abgesehen, in dem die Geschehnishäufung überwiegt, vielleicht die deutlichsten Beweise der selbständigen Rhetorik bei Shakespeare — er ist geschrieben von einem genialen Schauspieler der mit Cicero oder mit Seneca wetteifern wollte. Gleichzeitig aber hatte er sich in die vaterländisch-epische Aufgabe eingelassen, den wirren Krieg der beiden Rosen bühnengerecht zu machen, und der Handlungsstoff blieb ihm zu massenhaft. Bei der Menge der Ereignisse war das Auf und Ab von Entthronungen, Gefangennahmen, Befreiungen, Parteiwechseln für einen Seelenkünder eintönig. Die vaterländischen Überlieferungen über die Schlachten bei Sandal, Towton, York, Coventry, Barnet, Tewksbury, Glück und Ende von York, Warwick und Heinrich VI., mochten den Chronisten anziehen.. die naiven Zuschauer mochten sich an dem blutigen Getümmel und den listigen Ränken, an den überraschenden Glückswechseln und kühnen Abenteuern in ähnlicher Weise ergötzen wie die heutigen im Lichtspiel unermüdlich sich von den Wildwest- oder Detektivhetzen spannen lassen.. der Gebildete mochte noch die Redekunst der Gleichnisse und Antithesen, der Stichomythien und Prunkreden genießen — und in Shakespeare war vom naiven Geschichteleser, vom heimatmärenkundigen Durchschnittsbriten, vom geschehnislüsternen Jungen und vom geisthungrigen Renaissance-junker genug um all diese Bedürfnisse mitzufühlen und zu befriedigen — doch sein eigentlicher Dichtersinn überstieg diese roheren Anregungen und

freute sich an den Menschengestalten die aus dem Schwall der Begebenheiten hervorragten.

Im „Heinrich VI." C. ist ihm die Handlung stellenweise zu viel geworden, er hat sie nicht mit der gewohnten Sicherheit vermenschlichen können: nicht alles was geschieht geschieht hier eben diesen Menschen, sondern vieles nur mittels beliebiger Menschen, um des Geschehens willen — fast wie in einem Schicksalsdrama (nur ohne den mystischen Hintergrund) oder wie in einer Kriminalgeschichte (nur mit mehr rhetorisch dichterischer Pracht). Eigenschaften, Schicksale, Gründe, Zustände sind nicht untrennbar eins, sondern oft läßlich miteinander verknüpft. Das sinnliche Geschehen ist die Hauptsache und die Begründung ist nur lose angehängt oder nachgeschickt, z. B. ist es wichtig daß York trotz des Vertrags (I, 1,) doch wieder nach der Krone greift: das Warum, die Überredung durch Richard, ist nicht seelisch glaubwürdig, sondern historisch überliefert und dialektisch gewendet. Des Warwick Abfall von Edward selbst ist vor allem ein dramatisch wirksamer Vorgang für das Auge. Die Begründung aus dem Zorn über seine beleidigte Gesandtenwürde bietet den selbständigen Anlaß zu rhetorischen Ausbrüchen, kommt aber nicht aus dem Gesamt eben dieser Seele, sondern könnte jedem beliebigen Pair zugemutet werden. Noch bequemer ist der wiederholte Parteiwechsel des Clarence motiviert: sein Wankelmut als Eigenschaft, sein Abfall als Vorgang erscheint, nicht sein Seelenzustand. Kurz, die Geschehnisse sind noch keine notwendigen Wirksale, und die Seelenvorgänge, die Motive und Gefühle noch keine notwendigen Züge der Charaktere, sondern rhetorisch und szenisch gehandhabte Erklärungs- oder Bewegungsmittel der Handlung. Dennoch hat Shakespeare vier Gestalten in dieser Historie selbständig gesehen, trotz, nicht kraft der kindlichen Begründung ihres Handelns in Selbstbekenntnissen oder Abwehr-reden, und auf dem Seelentone ihrer Aussprache, der unabhängig von den Verknüpfungen der Geschehnisse wirkt, ruht der dichterische Gehalt dieser Historie neben dem allgemeinen Geschichtswind: ohne Heinrich VI. und Margarete, Warwick und Richard Gloster wäre gerade dieser dritte Teil wenig mehr als eine figurenreiche, redekundige Haupt- und Staatsaktion, und in diesen vier Gestalten können wir die Erlebnisse und Erregungen, die Fragen und Antworten ihres Dichters am reinsten vernehmen, zugleich seine Entdeckungen seit den beiden ersten Teilen der Heinrichs-historie. Es bezeichnet den Umfang und die schöpferische Gerechtigkeit schon des jungen Shakespeare daß er mitten in das heldische Getöse und das politische Gefüge dieser Hi-

storie mit gleicher seelischer Wärme und Innigkeit, d. h. durch eigenes Wesen verbürgter Echtheit, die christliche Gestalt des Dulderkönigs gestellt hat: erst im dritten Teil freilich kommt er ganz zur Geltung, als Greis, nachdem er ein hilfloser Jüngling und ein wehrloser Mann gewesen, der Spielball stärkerer Willen und der Gefangene unlösbarer Verstrickungen, das schuldlose Opfer für die Hybris und Grenzüberschreitung seiner klugen und starken Ahnen, wie Ludwig der XVI. für Ludwig XIV. sühnen mußte .. denn den Völkern ist nicht das Individuum haftbar, sondern die Gesamtheit oder deren Vertreter, das herrschende Geschlecht. Im dritten Teil aber ist die Hilflosigkeit keine bloße Negation mehr, sondern fast eine Tugend: die Unschuld, die harmlose und arglose Güte, ein Abglanz aus dem Reich das nicht von dieser Welt der Begierden und der vergänglichen Güter ist. Es ist ein vielleicht unbewußter Tiefsinn, wenn Shakespeare diesen Glanz des Opfers erst dem Greis mitteilt, nachdem er ihn früher im Halbdunkel und Hintergrund gelassen: denn ein alles duldender Greis muß nicht verächtlich oder lächerlich sein — Shakespeare hat auf der Höhe seines Schaffens einen solchen sogar zum ungeheuren Sinnbild des Erdenleids erhöht — ein willenloser Jüngling und Mann, den seine Frau betrügt und seine Vasallen verhöhnen, macht eine schlechte Figur, und nur weil er gleichsam verdeckt und übertäubt war von dem Gedröhn der Großen, oder weil er als Objekt, nicht als Subjekt des Kampfs, mehr als Krone denn als Gekrönter gezeigt wurde, behielt Heinrich etwas von der Würde ohne die er im dritten Teil nicht als frommes Opfer, als christliches Widerspiel der heidnischen Gewalten, als Heiliger unter Helden, Herren und Hexen hätte emportauchen können.

Denn dies ist sein p o s i t i v e r Sinn im dritten Teil geworden. Der Greis, der zugleich König ist, wirft, obwohl Opfer, auf das ganze Elend der Erde einen Blick von Jenseits. Das Altern ist, nach Goethes Wort, das stufenweise Zurücktreten aus der Erscheinung, und Heinrich allein bleibt hier seelisch nicht mehr den Erscheinungen verhaftet welche den Anderen den vollen Inhalt ihres Daseins bis in den Tod ausmachen.. ja seine eigentliche Tragik beruht darin daß ihm sein Geschick eine Krone und einen dynastischen Anspruch auflädt woran sein Herz nicht hängt, der nicht seine Menschenehre und -würde bestimmt, den er nicht mit seinem ganzen Wesen so ernst nimmt wie sein Weib, sein geboren herrscherlicher Sohn und seine feudale Schar. Er ist demütig und mehr Gottes Diener als Herr der Welt. Gerade als Gottes Diener meint er die Last der Krone tragen zu sollen, gemäß der

christlichen Königsidee: er ist gesalbt und muß sein Amt als fromme Pflicht gegen Gott und gegen seine Untertanen üben. Daher die herrscherlichen Anwandlungen und Aufwallungen womit er hie und da den Vasallenhochmut abweist — nicht aus Machtsinn sondern aus Standesgefühl. Aber eben so leicht bricht er vor jeder beredten Drohung zusammen, zumal wenn sie mit Zweifeln an seinem Recht begründet wird: denn was liegt ihm an der Macht, an dem Genuß, an dem Glanz der Krone? Nur als ein Recht, als eine Aufgabe, ja fast als eine Bürde beansprucht er sie .. und nicht ihr Verlust schmerzt ihn so sehr wie das Unrecht das er mit ihrem Verzicht an seinem Weib und seinem königlichen Sohn zu begehen glaubt. Dieser Prinz ist der echte Enkel Heinrichs V.: der Thron ist für ihn nicht nur der Inbegriff der Ehre, sondern auch die Grundlage des Heldentums. Heinrich VI. ist Christ in der ganzen Tiefe dieses Glaubens, und soll zugleich als König Macht und Herrlichkeit der Welt verfechten .. daran geht er zugrunde. Vom heroischen, heidnischen, ja selbst ritterlichen Wert aus ist er schwach bis zur Schmach, fast lächerlich. Die Abdankung würde jeden andren König entwürdigen: Heinrich VI. behält bei Shakespeare seine demütige Glorie. Weder sein Hahnreitum noch seine Ohnmacht noch selbst die Preisgabe seines Reichs erniedern ihn, eben weil er sein Gesetz und sein Maß aus der urchristlichen Gesinnung empfängt. Er lebt durchaus nach der Lehre: liebe deinen Nächsten wie dich selbst, ja nach der: liebet eure Feinde .. sein letztes Wort ist ein Gebet für seinen Mörder.

Man muß ihn mit andren königlichen Schwächlingen Shakespeares vergleichen die nichts als Schwächlinge sind: mit König Johann und später mit Cymbelin .. dann erscheint die weltliche Schwäche Heinrichs nur die Kehrseite seiner christlichen Stärke und Tugend: der echten Demut und Liebe. Dem Heiligen im Königsmantel, dem Büßer, der beschaulichen Seele mit dem gottesvollen Auge zeigt das Weltgetriebe nichts als „Gram und Not". Die dichterisch schönste und tiefste Stelle ist sein Selbstgespräch auf dem Schlachtfeld (II, 5). Sogar Shakespeare hat kaum etwas holder Trauriges, süßer Wehmütiges geschaffen als den verlassenen Greis auf dem Maulwurfshügel inmitten vatermörderischen, kindesmörderischen Gemetzels, wie er unnütz und lästig in dieser Hasserwelt, weggescholten von seinen Schützern als ein Unheilsbringer, mit seinem ergebenen Schmerzensblick die Bilder des schäferlichen, erdgemäßen Daseins sucht, das paradiesische Hirtenglück, die irdische Ruhe des geweihten Träumens, Tuns und Duldens, die selige Ruh in Gott dem Herrn. Der gute Hirt, der Ge-

rechte, der segnungswillige, alle Kreatur zärtlich mitfühlende Mensch, verirrt in das Wirrsal der Macht, wird ein Tor und ein Ärgernis und er weiß es, aber er bleibt erhaben durch seine Weisheit, seine Liebe und seine Demut. Dem Gemeinplatz vom Unwert der irdischen Güter und vom Glück der Armut gibt Shakespeare hier eine neue Wahrheit in dem Mund des heiligen Königs und durch die Mannigfalt und Dichte der Kriegs- und Friedens-, Thron- und Hürdenbilder die in dieser abendlichen Beschauung vorüberziehen. Schon im Mund eines reinen Bukolikers würde diese Szene als Werbelyrik für das christlich-franziskanische Ideal verführerisch schön sein, und die Gestalt Heinrichs, empfangen aus demselben Ethos wie die heiligen Toren und Dulder der Russen, bliebe ein erstaunliches Zeugnis für Shakespeares Gestaltungskraft. Einen vollen Begriff von seiner Spannweite gibt aber erst die Stelle dieses Heiligen in einem mit gleicher Stärke und Lust vergegenwärtigten, mit gleicher Bejahung gehobenen Erdenreich. Heinrich behält in sich und vor dem Dichter Recht mit seinem Blick auf die Welt in die er nicht paßt. Doch die Welt wird keineswegs vernichtigt: sie erscheint gleich lockend und mit ihrer Furchtbarkeit groß und lebensvoll, mit ihrer Bosheit richtig wie die Vision des Dulders. Heinrich ist nicht der wahre Held, sondern nur das Gegenbild des Richard, in dem die Stufenfolge der „heidnischen“ Kräfte gipfelt.

Der ist in diesem Drama erst angelegt, noch nicht ausgewachsen, doch das vorbotenhaft Unheimliche einer furchtbaren Laufbahn umwittert den jungen Gloster schon hier, inmitten der mannigfachen Hemmnisse, und hebt ihn, nicht durch überragende Großheit, doch durch geschlossene Sonderart schon von den übrigen Machtsuchern ab, mit denen er zunächst Ziele, Mittel und Gefahren teilt. „Er ist er selbst allein“, dies seherische Bekenntnis durchleuchtet sein Verhältnis zu der Umwelt, sein Schicksal und seinen unbedingten Willen: denn das ist das Geheimnis seiner Gewalt, seiner Furchtbarkeit und seiner Einzigkeit, noch eh er durch Zahl oder Art ungeheure Frevel begangen. Er ist der Einzige der nur die Macht will, nichts andres, und der vor keinem Preis, keiner gefühligen oder sittlichen Hemmung zurückschreckt. Fichte spricht einmal von Napoleon als dem Einzigen der unter den Zeitgenossen absoluten Herrscherwillen hege, nicht nebenher noch populär sein oder genießen wolle: so hat Shakespeare von vornherein seinen Richard gesehen, und aus jeder Äußerung, Schilderung und Gegenüberstellung auf den unbedingten Willen zur Macht das Licht geworfen. Sein Vater, gewiß ein Ehrgeizling, zaudert sein gegebenes Wort zu brechen .. der unscheinbare Sohn redet ihm

mit teuflisch sicherer und lockender Dialektik seine Bedenken aus. Eduard ist durch Weiber verführbar, Richard wird schon durch seine Häßlichkeit, die mit eiskalter Selbstkenntnis sich bespiegelt, gegen diesen Zauber gefeit. In dem plutarchischen Megalurgos York, im tapfer-wankelmütigen Clarence wie im tapfer-lüsternen Eduard regen sich nachgiebige Wallungen zum Guten oder Bösen, Mitleid, Wut, Rache, Sinnlichkeit, und selbst ihr Machtsinn ist mehr animalischer Trieb als geistiger Wille — „ritterlich" und nicht politisch sind außer Richard sämtliche Gestalten bis zu den Wichten hinab, und zumal Warwick handelt nach den Eingebungen des schwellenden Mutes, nicht nach Plan oder List. Darum sind alle Gestalten Opfer ihrer Wallungen und der Schicksalswinde in denen ihr Temperament treibt. York macht wohl weitaussehende Anschläge, handelt aber durchaus unter dem Stoß des wilden Gefühls.. Rache, Mord und Totschlag sind überall hier jäh ausfahrende Blitze und Stürme heftiger Gemütsgewitter. Nur Richard, äußerlich unscheinbar, großartiger Entladungen und Ausladungen nicht fähig, schon durch seine heisere Brummelstimme und seinen Buckel der bauschigen Worte und Gesten beraubt und damit der Anlage deren Ausdruck sie sind, hat gleichsam den ganzen Gefühls-, Gemüts-, Triebrohstoff seines Geschlechts gebändigt, gestaut und kanalisiert zur festen Willensform: d. h. es gibt bei ihm kein frei sprühendes und wallendes Geblüt, obwohl er weder ärmer noch schwächer noch kühler empfindet oder begehrt als die andren. Aber Geist und Trieb sind bei ihm unscheidbar verschmolzen, und selbst wo er seine tiefheraufgeholte, langgenährte, festverhaltene Wildheit, Bosheit, Rachsucht einmal ausläßt, etwa wenn er Somersets Kopf hinrollt oder den jungen Prinzen ersticht oder den armen König, preßt er es in eine helle, knappe, fast diabolische, d. h. doch geistige Gebärde, die aus dem gesammelten und gespannten Willen kommt, nicht aus dem gelösten Affekt. Er ist geistreich nicht aus einer beiläufigen Begabung heraus, sondern so wie der geladene und gespannte Willensmensch geistreich ist gegenüber dem schlaffen Gefühlsmenschen oder dem sprühenden Sanguiniker. Er hat immer die Stäte des kalten Blutes, obwohl er heißblütig und sogar ungestüm ist, weil er keine Minute unbefangen sich losläßt, sondern selbst seine Augenblicke des Losbrechens berechnet oder doch als Wirkung will und weiß.. ähnlich wie Napoleons Wutausbrüche ihre echte Gefühlswildheit zugleich wirkungsbewußt, ausdruckskundig spielen.. niemals Pose, aber immer Geste. Jeder Pair in den Königsdramen ist blutiger Taten, mancher tückischer und schurkischer Taten fähig, aber nur Richard gibt ihnen außer

dem jähen Schauer des argen Geschehens auch den zähen Atem des bösen Willens mit.. und seine geistige Überlegenheit und Selbstzucht nicht des Würdegefühls sondern der Willenskraft läßt ihn tiefer schlimm erscheinen als die erregbaren Streiter und Schlächter. Man vergleiche seine Greuel mit denen der grimmen, chrimhildischen Margarete, bei der nichts aus Politik, alles aus Weibs-ehrsinn und Mutterwut, aus Rache und Jammer geschieht, d. h. aus einer Naturverbundenheit oder Schicksalsgemeinschaft. Richard ist einzeln wie der voraussetzungslose Verstand und der selbstige Wille. Seinen Brüdern hilft er, weil er sie bedarf, nicht aus Geschlechtertreue, und seine Hilfe wird gar nicht wie die des sinnlich-schwanken Clarence durch Gefühle beirrt: er wird nicht abfallen, wenn sein Bruder ihn beleidigt oder empört, ja selbst schädigt, sondern erst wenn er ihn nimmer brauchen kann. Er scheint durch seine eisige Festigkeit verläßlicher als die gefühlsverbundenen, also gefühlslösbaren Brüder. Auch seine Tapferkeit trägt dies Gepräge: selbstverständlich ist er von Natur mutig, doch obendrein aus Wille und Verstand.. ihn könnten Gefühlswellen weniger kräuseln und schütteln, bis er am Schluß seines Lebens die Schicksalsgrenze des Willens und Verstandes erreicht und dann grausiger ergriffen wird als einer der stets sich von jenem Reich her angeweht fühlte. Und so kann er auch besser warten, dienen, an sich halten — er fährt nicht jeden Nu los, er hat sein Herz nicht auf der Zunge, nicht in den Händen und Füßen des unmittelbaren Tuns, sondern im fest umhegten Kopf. Kurz er ist der vollkommene Renaissance-staatsmensch, wie Machiavelli ihn wollte, und über die gelehrte Anspielung hinaus bezeichnet es eine echte Ähnelung, wenn Richard sich auf den Verfasser des „Fürsten" beruft.. wie denn seine Selbsterläuterung bei aller primitiv vereinfachenden Bühnentechnik tief sinnvoll und dem dämonisch hellen, selbstkundigen und selbstsicheren Mephisto gemäß bleibt.

In dem Werk das seinen Namen trägt erscheint er nicht nur als eine lauernde und drohende Einzelfigur, sondern als einzige Kraftmitte und Schicksalsquelle.

KÖNIG RICHARD III.

„RICHARD III." ist die dramatische Sage des furchtbaren und mächtigen Menschen, das erste Werk Shakespeares das aus einer schicksalsträchtigen Gestalt empfangen, nach ihr gerichtet und von ihren Strahlungen gefüllt und bewegt wird. Die mythische Geschehnismasse der Heinrichsdramen verdichtet und gliedert sich hier zu einer riesigen Person.. die bisherigen Ereignisse wirken nur wie deren Zeugungsprozeß, die weiteren wie ihre Erzeugnisse. Die beiden Dramenarten der Zeit, die szenische Biographie eines Übermenschen — Marlowes neuer Typus — und die szenische Greuelchronik nach dem Muster der Spanish Tragedy, bisher weder vermischt noch rein geschieden, sind hier zum erstenmal vereint und die Mängel beider eben dadurch aufgehoben, daß die rohen Geschehnisse menschliche Kräfte und Schicksale werden und der vereinzelte Koloß durch eine mitwirkende und mitleidende Welt sich begründet und steigert. Erst der Menschengeist macht die Frevel und Unglücke tragisch, vorher waren sie nur gräßlich.. und erst ein Lebenskreis, worin er atmet, macht einen Helden groß und nicht bloß riesig.

Aber wichtiger noch als diese Vereinung von Menschendrama mit Begebenheitsdrama ist die Vergeistigung von Held und Geschehnissen, die man als Folge, als Grund oder als Zeichen jener mehr technischen Errungenschaft betrachten kann. Mit Richard III. wuchs in der Phantasie Shakespeares, während der Arbeit an den Heinrichs-akten, ein neuer Typus des Helden heran, allmählich wie diese Gestalt selbst, und im Beginn der Richard-tragödie steht sie auf einmal rund und deutlich wie eine Geburt vor uns: der geistig überlegene Mensch. Seine Züge, Gesten, Eigenschaften sah und zeichnete er schon mitten in dem Getümmel der vorhergehenden Stücke und hob ihn mit einer unheimlichen Helligkeit wie ein Wesen andrer Welt von den triebstarken und triebschwachen Sinnen- und Gefühlswesen ringsumher ab, als ein eigenes, nicht als ein größeres oder gar höheres Geschöpf. Doch die Welt aus der Richard stammt erschien selbst noch nicht.. er war nicht mächtig genug sie mit hereinzureißen. Nur wie durch dünne knisternde Risse ein fremder Schein oder Geruch dringt, so mit den Worten des jungen Gloster in die dumpf oder grell bunte Ritter-atmosphäre ein Wind aus der Atmosphäre Machiavellis — ein geistigeres, schärferes, zugleich helleres und stärkeres Licht. Dies ist das Fremde, Neue, Andre in der Heinrich-trilogie, und Shakespeare selbst mag noch nicht sicher empfunden haben was er damit anrühre: sein dichterischer

Eros webte noch im Bereich der lebensvollen Haudegen, der seelenvollen Dulder, der durch gewaltige Triebe geschwellten oder zerrissenen Kollektivwesen .. und der „Geist“ als Herr der Seelenkräfte, der Verstand mit dem gespannten Willen, ist wohl seinem allbemerkenden Auge als Besonderheit aufgefallen, aber er war weit entfernt davon ihn fragwürdig zu finden, weit entfernt von dem grüblerischen Individualismus aus dem Marlowes Faust gereift ist. Es kommt hierbei zunächst weniger auf den bestimmten Einzelcharakter Richards III. an, auf die besondere Fassung worin der Geist als tragische Macht, ja als Klima dem Dichter Shakespeare zuerst begegnet ist, nur auf den Einbruch des neuen Kräfteganzen selbst, oder auf Shakespeares Weg in die neue Ebene. Richard III. ist in dem danach benannten Werk kein Einzelner mehr, sondern Träger eines geschichtlichen Reichs.

Marlowe war rascher zu der eigentlichen Renaissance-geistigkeit gereift als Shakespeare und hatte schon die Konflikte der begehrlichen oder grüblerischen Einzelperson dramatisiert, als Shakespeare noch, trotz größerer poetischer Fülle, in kollektiven Gesinnungen sich bewegte und noch mittelalterliche Recken oder Greuel verherrlichte, wenn auch bereits mit den durch Marlowe errungenen Mitteln der neuen Rhetorik. Seine Komödien zeigten den Geist als ein geselligfeines Witz- und Redespiel, nicht als geschichtliche Kraft. Marlowes „Faustus“ und „Edward II.“ ringen noch zwischen Greuelvorgängen und neuer Seelenlockerung. Noch Fausts Wissensdrang ist bei Marlowe weniger das geistige Verlangen nach Weltwerdung als trotzige Neugier mit Machthunger der sich geistiger Mittel bedient. Sein Faustus steht dem Zauberer des alten Volksbuchs näher als dem Forscher und Allsucher der deutschen Humanität. Der Kampf gegen Gott ist dort noch viel stofflicher zu nehmen als in einem aufgeklärten Zeitalter für Rationalisten oder Pantheisten, nicht symbolisch oder gar allegorisch .. Gott und Teufel sind bei Marlowe noch nicht menschliche Kräfte und kosmische Mächte, sondern reale Personen wie nur irgend in einem mittelalterlichen Mysterienspiel, und der Teufelspakt war für Marlowe selbst, und für den größten Teil seiner Hörer, gruselig, nicht tragisch. Dasselbe gilt von Fausts Lästerungen und Flüchen: sie sind einerseits lauter Seneca-donner, andererseits grausige Handlung, Höllenrequisit. Kaum einmal bricht etwas von der „faustischen“ Seelenqual, der Spannung zwischen Ich und All, zwischen endlichem Hier und unerreichlichem Dort, Drüben, Drunten durch: man muß sich hüten das Marlowesche Greuelstück von Goethe aus zu lesen. Denn

als Greuelstück ist es gemeint und hat es gewirkt, nicht als Problemdrama .. für Marlowes meiste Zeitgenossen war der Zauberer ein übermenschlicher Frevler wie der Weltverwüster Tamerlan und der Massenmörder Barabas, nur daß seine Frevel weniger Handtaten als Mundtaten waren. Der eigentliche Fortschritt Marlowes über die dramatischen Formen die er vorfand hinaus, derselbe den Corneille in Frankreich und Gryphius in Deutschland getan, war die Verbindung von persönlicher Redekunst mit stofflicher Pantomime, von humanistischem Schuldialog mit mittelalterlichem Vorgang zu einem neuen Ganzen, in dem die beiden Elemente noch deutlich erkennbar blieben. Was ihn zu dieser Leistung befähigte war die wilde persönliche Leidenschaft die im Theater eine sinnliche Entladung und in der pompösen Rede ein geistiges Zeichen fand. Dahin ist er noch nicht gelangt, die Rede zum geistigen Ausdruck seiner Gebärdenträger, seiner Geschehnisgesichte selbst zu machen oder (von diesen aus betrachtet) seine Gestalten mit ihrer eignen Sprache zu füllen: sie bleiben, auch Faust, Mundstücke und Handwerker einer starken Rhetorik, die nicht die ihre, sondern des hinter ihnen immer sichtbaren Poeten ist, oder sie geben seelenlose wenn auch heftige Theaterrepliken, um die Handlung zu bezeichnen oder zu bewegen, deren Hebel, nicht deren Körper sie sind. Wir müssen diese Grenzen Marlowes hier an der Schwelle des noch lebendigen, nicht nur historisch bemerkenswerten Elisabethaner-dramas nochmals abstecken, um uns Shakespeares Wachstum und Durchbrüche historisch zu verdeutlichen. Gerade die Historiker sind geneigt Marlowe als Dichter zu überschätzen, und den historisierenden Bildungszwecken dient oft eher der Vorläufer oder Mitläufer als der ewige Genius. Unser reines Gefühl wird, dort wo unsre historische Bildung uns nichts dazwischen redet, bei Marlowe nimmer ergriffen, Shakespeare hat dessen geschichtliche Verdienste aufgehoben und in einen übergeschichtlichen Bereich mit emporgenommen. Um „Titus Andronicus“ und den größten Teil der Heinrichs-trilogie zu fassen, sowie den größten Teil der frühen Lustspiele, muß man ihre geschichtliche Stunde kennen: dasselbe gilt (außer wenigen Tönen aus „Edward II.“) von Marlowes Theater: seit „Richard III.“ durchdringt Shakespeare die zeitlichen und örtlichen Bedingnisse des elisabethanischen Dramas mit seinem „ewigen Leben“ das wir aus ihnen nicht ableiten können, und das sie uns erst menschlich macht. Der geschichtliche Fortschritt von „Richard III.“ über Marlowe hinaus ist eben der Sieg des lebendigen Geistes über die geschichtlichen Zwänge mit denen Marlowes gewaltiges Temperament noch vergebens

rang: den rohen Geschehnisstoff von der Mysterienbühne her und die leere Redekunst von den Schulstuben her.

Nicht von vornherein hat Shakespeare die Gestalt Richards so groß gesehen wie sie in diesem Trauerspiel dasteht. Seine Wahl zum Helden ist deswegen der Durchbruch eines neuen Geistes und äußert sich bis in die dramatische Gliederung hinein, wie denn Shakespeares Errungenschaften sich immer zugleich auswirken in Handlung, Charakteren, Stimmung. Erst mit „Richard III." weicht der noch immer maskenzugartige Szenenablauf der Königsdramen, das chronistische Nacheinander von Taten freilich stets lebensvoll gezeigter Personen, der von einer Mitte her begründeten und gefolgerten Handlung .. oder wenigstens zum erstenmal reicht die Strahlungskraft des persönlichen Helden nicht nur über einzelne Szenen und Szenengruppen, um sich mit den Ausstrahlungen gleichstarker Handlungszentren zu kreuzen, sondern beherrscht das ganze Geschehen des Dramas. Richard III. hat nicht wie Talbot, York, Margarete, Warwick ebenbürtige Mitregenten der Handlung mehr, alles geht von ihm aus und bezieht sich auf ihn .. man könnte das durchgliederte Gewächs dessen Kopf er ist überhaupt schwerer kürzen oder verlängern als die geringeren Organismen der früheren Werke. Von „Titus Andronicus", der sich an Einheitlichkeit des „Helden" mit „Richard III." vergleichen ließe, unterscheidet diesen die Begründung der Schicksale aus dem Charakter, während Titus Andronicus nur der Erleider oder Begeher mannigfacher Greuel ist, die jedem widerfahren können, ja er entsteht erst aus den Greueln. Richard III. ist der erste Shakespeare-held der den Schicksalsraum und den Personenraum ringsum erst erschafft. Dies gilt, obwohl alle Voraussetzungen seiner Taten, ja selbst einige seiner Opfer schon in den vorhergehenden Heinrichs-akten vorhanden sind. Seit er die Szene beherrscht, gewinnen alle Gestalten erst durch ihr Verhältnis zu ihm, als seine Hemmnisse, Opfer, Werkzeuge, Warner, Gegner, ihre Farbe, Schwere und Bewegung, und es trägt zu seiner Riesigkeit bei daß er diesen weiten Raum von mannigfachen Figuren ganz mit seinem purpurn-schwärzlichen Licht füllen kann, ohne daß irgendeine Szene leer und öde wird, obwohl — die Flucherin Margarete ausgenommen, das riesige Gespenst einer einzigen Szene — keine ihm an Wucht und Dichte irgend ebenbürtige Gestalt in diesem Getümmel erscheint. Nur noch in „Heinrich V." hat Shakespeare seine Nebenfiguren so flach, so ohne Eigenlicht und -luft behandelt wie hier, und dennoch ist Richard überall als Licht oder Schatten so wirksam, daß man nirgends das persönliche Leben vermißt. Auch Macbeth, Hamlet,

Othello beherrschen ihren Dunstkreis, aber mit welcher Eigenregsamkeit ist in all diesen Seelenwelten noch das kleinste Gewächs ausgebildet.. im „Hamlet“ bis zum Totengräber, im „Macbeth“ bis zum Pförtner herab, im „Othello“ mischt sich die dunkel-warme Strahlung Othellos fühlbar mit der leuchtend warmen der Desdemona und der eisig finstern Jagos. „Antonius und Cleopatra“ stellt nicht nur Held und Zauberin in die Mitte, sondern auch Welt gegen Welt, im „Julius Caesar“ sind mehrere Gipfel. Im „Coriolanus“ beruht zwar das tragische Pathos gerade auf der heldischen Hoheit der Hauptgestalt, aber mit gleichem künstlerischen Nachdruck wirkt die Niedrigkeit, Schwäche und Tücke der Gegenspieler.. nicht von dem sittlichen Übergewicht des „Helden“ über die Mitspieler, von seinem Heldentum im prägnanten Sinn, ist hier die Rede, sondern von dem bildnerischen, von dem Maß der schöpferischen Liebe das der Dichter seinen Gestalten mitgab. „Richard III.“ und „Heinrich V.“ sind die beiden eigentlichen „Helden“dramen in Shakespeares Werk, gleichsam seine heroischen Bildnisse. Hier ist die dramatische Welt gezeigt nicht von einem Geschehnis oder Verhängnis oder einer Leidenschaft aus (die immer Spannung zwischen Menschen oder Mächten schon voraussetzt) sondern von einer Person aus. Person, das ist noch etwas anderes als Gestalt. Gestalt werden können dem großen Dichter Elemente und Mächte, Leidenschaften und Schicksale, ja auch das Außermenschliche läßt sich hereinzaubern in eine Seele, wie Ariel und Caliban, und Gestalten sind die Formen worin Shakespeare alle Transzendenzen hinauf und hinab erscheinen. Person ist die von vornherein menschliche, beschränkte und bestimmte Geistes- oder Willenseinheit, die gestaltige Monas mit ihren gesellschaftlichen oder geschichtlichen Beziehungen. Jede Person ist Gestalt, aber nicht umgekehrt — Shakespeares größte Dramen enthalten zwar auch personale Spannungen und personale Gestalten, aber sie überschreiten weit den Kreis des bloßen Personentums. „Richard III.“ ist geradezu die Tragödie eben der Person als Selbstzweck in einer geschichtlichen Welt, wie „Heinrich V.“ die dramatische Epopöe der Person als Wert. In diesen beiden Historien hat Shakespeare für sich den „Helden“ entdeckt, aber „Heinrich V.“ ist von „Richard III.“ her gesehen wieder eine Rückkehr in die stofflichere Heldenverehrung aus Shakespeares Frühzeit, mehr ein mittelalterliches Preislied in szenischer Form als ein strenges Drama, wenn auch schon voll geistigen Glanzes und Seelenschmelzes. Als Drama wie als Durchbruch des Geistes ist

„Richard III.“ der Beginn der Renaissance-tragödie und zugleich ein seit dem Altertum nicht mehr erreichter Gipfel szenischer Kunst.

Diese Errungenschaft bezeugt Shakespeare zunächst durch eine neue Art des Monologs: kein zweites seiner Werke führt von vornherein den Helden mit einer solchen Selbsteröffnung ein. Auch York, der Vater Richards (in manchem eine dumpfere Vorform des neuen politischen Helden gegenüber dem ritterlichen) erschließt in Selbstgesprächen seine Gefühle, seine Gründe, seine Zwecke. Als Erleichterung der dramatischen Motivation, als Winke für die Hörer dienen solche monologische Ruhepunkte des Tuns oder Ereignens seit den mittelalterlichen Mysterienspielen: sie sind im primitiven Drama dasselbe wie die Spruchbänder auf den frühen Gemälden. Shakespeare, der sich aller vorgefundenen Mittel bediente — nicht aus Berechnung des Hörerkreises, doch in steter Wechselwirkung mit ihm — macht im „Richard III.“ den Monolog wieder zum Personenspiegel, nachdem er ihn bisher mehr als Handlungshebel benützt.. sein Richard sagt wieder wer er ist, ja warum er so ist, nicht nur was er tun will und wozu. In den alten primitiven Dramen war beides vorgebildet.

Die neue Geistigkeit, die sich in der Charakteristik — vor allem des Helden — als Durchleuchtung bezeugt, erscheint in der Handlung als genau durchgeführte bewußte Symmetrie. „Richard III.“ ist das große Muster für das was Friedrich Schlegel als den „gigantischen Reim“ Shakespeares rühmt: „auch im Innern und Ganzen der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen.. Shakespeare ist Meister darin“. Und wie eine neue Kunst am kräftigsten wirkt bei ihrer Entdeckung, so hat Shakespeare nie wieder mit solch bewußter Kunst den Aufbau eines Stückes ausgewogen weit über die Bedürfnisse der Handlung und der Charakteristik hinaus. Schon Schiller ist diese Verwandtschaft gerade des „Richard III.“ mit der antiken Tragödie aufgefallen, der das Gleichgewicht des rhythmisch bis ins kleinste gegliederten szenischen Gefüges ebenfalls wichtiger war als irgendeine Einzelheit des Geschehens oder der Gestalt.. oder vielmehr: das Walten der Mächte in deren Schauer die attische Kunst atmet offenbarte sich den Meistern des Dramas im Gleichmaß des bewegten Gesichts. Die Grundgedanken hellenischen Glaubens Nemesis und Hybris sind ebensosehr Ergebnisse des sinnlichen Maßes als des sittlichen Rechts, Gebote einer Ordnung, eines Gleichgewichts das auf genauen Entsprechungen nicht nur von Tat und Leid, von Schuld und Sühne, sondern auch von rechts und links, von oben und unten beruht. Die Symmetrie, die nach Verselbständigung der Kunst eine

Handwerkssache geworden ist, war ursprünglich ein Allgefühl worin sinnliche und sittliche Kräfte untrennbar leben. Es ist eine der Aufgaben der großen Dichtung diesen ursprünglichen Zusammenhang wieder in den Geist zu rufen, der in der bildenden Kunst sich leicht verstofflicht zu leerem Sinnenspiel und in der Logik leicht verhirnlicht zu leerem Denkspiel. Symmetrie zugleich als sinnliche Erscheinung und geistige Wirkung des Weltfugs, des Kosmos finden wir nach Dantes katholischer Ordnung zum erstenmal wieder, nicht bloß als scholastisches System und als humanistischen Geschmack, in Shakespeares „Richard III." Nur aus geschlossener Welt, einerlei welcher Farbe und Inhalte kann die Symmetrie kommen, dem natürlichen Körpergefühl ist sie gemäß, der gesunde Geist stellt sie nach jeder Zerrüttung gern wieder her durch ein neues Gesetz.. aber der frisch erwachende Geist tastet oft unsicher und verliert sie.. der kranke Geist erträgt sie nicht, und der kühne Geist, zwischen zertrümmerter enger und werdender weiterer Welt, zersprengt sie. Tiere, Urvölker und Kinder haben ein Verlangen nach Symmetrie, wenn auch nicht immer deren sichere Ausdrucksmittel. Die ersten Blütezeiten der Kunst fallen meist zusammen mit dem geistigen Gewahrwerden der dem Lebenszustand gemäßen Gleichgewichte.. die ersten Verfallszeiten mit dem Irrewerden daran. Die großen Erneuerer bringen dann meist eine neue magnetische Mitte, um die allmählich oder jäh die verwirrten Massen sich wieder ordnen, oder sie erweitern den Horizont unter erhabenen und grausigen Schauern in neue, unheimliche, entrückte, manchmal schwindelerregende Himmel hinein. Die größten Beispiele solcher Zersprenger oder Erweiterer sind in neuerer Zeit Michelangelo und der spätere Shakespeare. Doch durchläuft auch er viele Gleichgewichtslagen: anfänglich sucht er mit noch mangelnder Sicherheit sich in dem gehäuften Stoff zurecht, zufrieden mit leidlichem Überblick über das Ganze und dem Nachdruck an bestimmten Stellen — ein empirisches Hantieren vom Stoff aus, mit oft glückhaftem Griff, aber ohne helle Gewalt. Im „Richard III." hat er zum erstenmal die ganze Freude, ja Wollust der geistigen Macht erfahren, genossen und geübt die ihren ganzen Gehalt in großen reinen Massen zugleich triebhaft und bewußt gliedert und die Welt so weit geordnet spürt als ihr eigener Wille, Blick und Griff nur irgend reicht: in diese Ordnung zieht er bis an die Schwelle des „Hamlet" die Fülle immer neuen Lebens, und keine seiner oft äußersten Spannungen zerreißt das Gefüge seiner gefährlich schönen, herrlich weiten und furchtbar gerechten Welt. „Julius Cäsar" ist das letzte symmetrische, wenn auch nicht mehr geometrisch regu-

läre Werk Shakespeares. Von da ab genügt ihm die Ordnung der Renaissance nicht mehr: neue Wirbel und Schauer verlangen von ihm Wort und Gesicht und in ungeheuren Durchbrüchen greift er über die Harmonie der reinen Gestaltenwelt hinaus, um die vorgestaltlichen Mächte zu bannen.

„Richard III." ist wie kein zweites Drama Shakespeares das szenische Bild einer geschlossenen Ordnung. Alles geht hier auf in klaren Entsprechungen und kein geheimnisvoller Zweifel, kein unergründliches Schicksalsdunkel, keine zertrümmerte Welt umlagert den weiten hellen Schauplatz. Wie dies Werk vom Helden aus das Drama des großen geistigen Tyrannen so ist es vom Geschehen aus das Drama der Vergeltung in einem knapperen Sinn, als etwa der „Macbeth".. der antwortet fast denselben Schicksalsfragen auf Shakespeares späterer Stufe, da seine Weltordnung ihre sittliche Eindeutigkeit und ihre sinnliche Geschlossenheit verloren hatte, da die Menschen die Getriebenen unerforschlicher Gewalten, die Leiden nicht die Sühne der Schuld oder die Folge des Tuns sind, sondern im Grunde damit eins vermöge der undurchsichtigen Gemeinschaft von All und Seele. Statt der gleichmäßigen Entsprechungen übersichtlicher Gegensätze kennt der spätere Shakespeare nur noch wechselnde Spannungen unergründlicher Kräfte. Den geistigen Plan der verborgenen Vorsehung hätte er später nicht mehr mit so nettem Umriß als Handlung an den Personen aufzeigen können wie im „Richard III.": denn die Lear und Macbeth, Antonius und Coriolanus sind nicht nur die Opfer und Vollzieher ihrer Taten oder Leiden, sondern zugleich die Träger und Leiber der Welt kraft welcher sie tun und leiden. Aus den Weltkräften konnte Shakespeare nicht mehr ein solch deutliches Gefüge abziehen wie in seiner Frühzeit. Dies saubere Vorher und Nachher, dies beruhigende Warum und Darum braucht er später kaum, weil er das gesamte Kräftespiel seiner Geschöpfe gleichzeitig gewahrt, wie im Samen das ganze Gewächs, in jedem Glied der volle Körper gegenwärtig lebt, und die einzelnen Geschehnisse, Gebärden, Eigenschaften in jeder Szene das offenbare, aber nicht erklärte All, den erscheinenden, aber nicht aufgelösten Grund ihres Daseins enthalten.

Die Richard-handlung ist sein Aufstieg zum Gipfel durch Verbrechen über Opfer aller Art hinweg, unschuldige, mitschuldige oder schuldige, schwache, edle oder böse, die durch ihren Fluch oder ihre Wiederkehr seinen Abstieg verkünden, bewirken oder begleiten, zugleich die Erben der Greuel aus den bisherigen Bürgerkriegen und die Sühner für eigene und fremde Frevel. Weniger als in anderen Werken haben diese

Gestalten ein eigenes Licht, unabhängig von dem Verhängnis dem sie dienen und das Richard Gloster heißt: sie zeigen entweder seine dämonische Gewalt, indem sie wie Anna gegen die Wahrscheinlichkeit der Natur und des Sinns ihr verfallen.. dasselbe, etwas schwächer, wiederholt sich bei der Werbung um Elisabeths Tochter (IV, 4).. oder sie zeigen seine abgründige Tücke und kalte Staatsbosheit, wie der vertrauende Bruder Clarence.. oder sie steigern seine finstere Furchtbarkeit, wie die jungen lichten Prinzen, oder sie dienen dazu durch ihr Raunen, Bangen, Bäumen und Ducken gleich gruppenweise wie eine verängstete Viehherde die Nähe des Entsetzlichen als Alpdruck ringsum zu verbreiten, wie die Verwandten der Königin, einzeln ohne besondere Eigenschaften, zusammen aber gleichsam das verkörperte Gefühl der Unsicherheit und des Grauens worin Gloster knistert oder wetterleuchtet. Jeder von ihnen hat einiges Schuldgefühl oder Mitschuldgefühl aus den Wirrnissen und Usurpationen mitgebracht, das nun durch das Emporkommen des ungreifbaren, erst leise schleichenden und dann plötzlich, keiner weiß wo, losfahrenden, durch Verstand, Willen und Härte unbedingt überlegenen Teufels sich in eine große Angst wandelt. Diese Angst aus Schwäche wächst noch durch den Zustand des sterbenden, an sich schon schwachen Königs Eduard. All die Opfer zeigen nur die verschiedenen Arten der Faszination durch Richard: den sinnlich-geistigen Schauder, die Hexenkunst eines leidenschaftlichen Willens und die unerklärbare Lockung des unwahrscheinlich Garstigen, Bösen, den Basiliskenreiz bei Anna, die umstrickende ränkevolle Arglist bei Clarence, die furchtausstrahlende Stärke bei dem Anhang der Elisabeth.

Noch unselbständiger als die Opfer sind die Helfer, wie dies ja in der Natur der Sache liegt: die Werkzeuge eines solchen Mannes können nicht mehr sein als seine verlängerten Hände. Trotzdem hat Shakespeare auch hier noch den unheimlichen Glanz Richards in so mannigfachen Medien gebrochen, daß keine Gleichförmigkeit entsteht. Auch wo er wie mit fliegender Eile die Wirkungen des Tyrannen und kaum mit anderer Teilnahme als der für ihn vergegenwärtigt, von Anschlag zu Anschlag, von Drohung zu Drohung, von Mord zu Mord, bekommen die Opfer und Helfer jeweils ihre besondere Farbe und Geste, die sie lebendig macht und zugleich den Reichtum und die Reichweite von Richards Bosheit mehrt und abwandelt. Richard ist nicht nur durch seine Taten gezeichnet, sondern auch durch die Leiden und Taten der Andern, in denen oder über die er waltet. Das ist eine Besonderheit gerade dieses Stücks. In Shakespeares großen spä-

teren Werken herrscht zwar eine gemeinsame Luft, die vielfach wie im „Hamlet“ „Macbeth“ oder „Coriolanus“ vom Helden ausgeht, aber die Widersacher sind eigne Gewalten, oder der Held, auch der ragendste, untersteht selbst schon Mächten die vor ihm gelten. Die Hexen des Macbeth sind nicht bloß dessen Mittel, die Lady nicht bloß eine Gehilfin, Duncan und Banko nicht bloße Opfer, Macduff und Malcolm nicht bloße Widersacher. Vielmehr sind die übrigen rundum und nicht nur von Macbeth aus beleuchtet, eigne und andre Formen oder Wege derselben Mächte die in Macbeth ringen. Also nicht nur eine quantitative Häufung der Schrecknisse bedeuten Richards Morde an immer neuen Wesen und seine Verstrickung immer neuer Opfer, sondern eine qualitative Bereicherung seines Wesens — auch das eine grundsätzliche Überwindung des Kydschen oder Marloweschen Greuelstücks, wo der erste Mord genau dieselben Gründe und Züge trägt wie der letzte, wo höchstens die Mord-technik wechselt und wo die Steigerung nur in der Zahl besteht, als ob ein Massenmörder ein größeres Schicksal und ein reicheres Wesen sein müsse als ein einfacher. Richard III. ist nicht nur ein massenhafter, sondern ein mannigfaltiger Frevler und dabei ein sachlich gespannter, stark auf das eine Ziel mit hellem Willen rasch und sicher losschreitend, nicht wie Macbeth ein von der eigenen ersten Schuld dumpf gehetzter, geschwellter, zersprengter, nicht wie Jago ein kunstvoller Filigranarbeiter der in der Gesinnung gemeinen und erst in der Ausführung und Wirkung entsetzlichen Schurkerei, nicht wie Edmund im „Lear“ ein großartig heiterer Gelegenheitsverbrecher.

Richard ist böse wie die Macht, als Macht, aus Macht, und da er ein menschliches Wesen ist, so bricht sich diese Bosheit in vielen einzelnen Eigenschaften, die wiederum als einzelne Verbrechen an einzelnen Opfern und mit verschiedenen Werkzeugen erscheinen. Ohne die Szene mit Anna wüßten wir nicht wie kühn, frank selbstvertrauend, und durch das eigene Kraftgefühl zauberhaft er sein kann.. den wunderbaren Überschuß seiner Natur, die Begründung seines überlegenen Willens nicht nur aus seiner tückischen Spannung, sondern aus einer beinah herzlichen Fülle der Wildheit lernen wir in dieser paradoxen Werbung erst kennen. Richard ist hier durchaus nicht nur als Heuchler zu fassen, sondern als Spieler und Darsteller — ähnlich wie Antonius in Cäsars Leichenrede — und Anna erliegt ihm nicht nur aus Dummheit oder Angst, sondern aus dem echten Weibsgefühl für sicher wagendes und werbendes Mannestum, einerlei welcher Farbe. Es liegt im Geist, auch oder gar

im bösen Geist, wo er im festen Willen wurzelt, eine verführerische Gewalt, so stark wie in der animalischen Glut oder Wallung des Manntieres. Die Szene mit Anna hat den Sieg gerade dieser Gewalt über die mannigfachsten Widerstände, paradox und doch echt wie keine zweite der Weltliteratur, dargestellt: Blutrachehaß, Tochter- und Witwentrauer, Graun vor dem Buckel und der Sarg mit der heiligen Leiche werden wie weggesengt von der Willenshitze die Richards gefährlicher Geist ausstrahlt. Anna ist die Empfängerin der neben der Tapferkeit und Entschlußkraft vielleicht eindringlichsten Gewalt des düstern Frevlers. Ohne Clarence wiederum wüßten wir nichts von der abgefeimten Hinterlist und erbarmungslosen Ränkekunst Richards, von seiner Verstellungsmacht. Morde begeht er genug, und Anna zeigt uns auch die zynische Berückung: aber wie er die beiden Brüder gegeneinander hetzt, beide einlullt und völlig über sein Wesen und Wollen täuscht, daß keinem der alten Schlachtgefährten und nächsten Blutsverwandten auch nur ein Verdacht kommt.. die abgefeimte Schlauheit, Härte und staatssüchtige Wut womit er die natürlichen Empfindungen tilgt, wenn es die Krone gilt.. dabei das Frohlocken und die über den Zweck und Erfolg hinaus beinah künstlerische Freude an der feingefädelten List (übrigens ein Zug der italienischen Renaissance-tyrannen: man denke an den Ruhm von Cesare Borgias Condottierenfalle) all das ist ein eigner, der vielleicht finsterste Ton seines vielfarbigen Frevlertums. Die Feinheit der Tücke wirkt um so schrecklicher, weil sie sich findet neben kühner, roher oder bezaubernder Frechheit, und umgekehrt die vollkommene Ausrüstung Richards zu jeder Art des Bösen, nicht nur die Stärke einzelner Greuel oder Greueltaten macht ihn zum großen Ungetüm. Clarence lebt freilich nicht nur wegen Richards.. er hat als Kontrastfigur seinen eigenen Wert: zunächst steht er dem festen klaren überlegenen Bruder gegenüber als der schwanke, halbe, sinnlich trübe, der mehr möchte als will und in dem neben dem frevelbereiten Ehrgeiz zärtliche, verwandtschaftliche Wallungen sich regen.. kein böser, kein ausgesprochen schlechter Mann, aber schwach und untauglich für die ganz harte und eiserne Zeit die in Richard anbricht. Mit seinem Bruder Eduard zusammen, dem ebenfalls brüchigen und aufgeweichten König, vertritt Clarence das vorletzte Stadium des Bürgerkrieges, die bequemere, schlaffere, schwankere Krise, worin noch Lüste und Gutmütigkeiten, Familiensinn und Kameradschaften zwischen Fehden und Ränken spielen. Das ist jetzt zu Ende, beide haben, schuldig oder nicht, keinen Sinn mehr, sobald der zusammenraffende End-tyrann herangereift ist. Eduard

erlischt von selbst, Clarence wird ausgelöscht in Blut und Wein, nach seiner rührend müßigen und grausigen Verhandlung mit den Mördern. Übrigens auch von den Mördern ist der eine richardisch fest und grundbös, der andere clarencisch schwach .. die großen Kontraste wiederholen sich hier nochmals in kleinen aufgesetzten Lichtern.

Das dritte besondere Opfer Richards — außer dem Schwarm der verschiedenen Höflinge Rivers, Vaughan, Grey usw. — das Prinzenpaar, zumal der junge Thronfolger, bilden die Helle in dem finstren Drama .. hier allein vergreift sich der Usurpator an der völligen Unschuld. Ohne den Prinzenmord käme zwar seine Tücke, Härte, Wildheit und Gefährlichkeit, aber nicht seine eigentliche Teufelei zur vollen Geltung. Auch mag der britische Zuschauer in diesem Frevel die Krönung der Verbrechen gesehen haben: nur diese Opfer sind ganz lauter, ganz legitim und hinterlassen eine fühlbare Lücke in der Welt. Der Prinz von Wales, schön, klug, königlich, mit jugendlichem Heldengefühl für Wahrheit und Größe, ist eine Verheißung und eine Zierde des Throns dessen er von dem düstern Satan beraubt wird. Hier stehen sich nicht Stark und Schwach, ganz Bös und halb Schlecht, Gewalt und Ohnmacht gegenüber, wie in den übrigen Morden, sondern Engel und Teufel, rechter König und schlimmer Tyrann, und erst durch den Untergang des echten Erben wird der Weg zum blutigen Thron frei. Von nun an schaltet der Wüterich ungehemmt in seinem Reich der Finsternis, nun erst ist er ganz oben, wo er sich nur durch Grausen halten kann, und er muß wieder hinunter: die Morde die er jetzt noch begeht sind nur kleines Beiwerk der Tyrannei, zwar hart und grausam, doch — sein bös errungenes Königtum einmal zugestanden — fast nötige Ausflüsse der unrechtmäßigen Staatskraft. Die Ermordung der Prinzen macht ihn erst zum eigentlichen Usurpator, zum Frevler am Staat und ist, sofern man „Richard III." als englische Historie betrachtet, nicht nur als Seelendrama eines großen Frevlers, der Gipfel seines Wegs. Vorher ist er im Bürgerkrieg unbedenklicher Prätendent, rücksichtslos gegen Rücksichtslose .. nachher ist er gekrönter Fürst, menschgewordener Staat, der sich vor jeder wirklichen oder vermeinten Gefahr sichern muß .. nur auf diesem Grat frevelt er zugleich am Staat und an der Menschlichkeit, nur dieses Verbrechen vereinigt all seine anderen und bedarf all seiner Tyranneien.

Erliegt Anna dem bösartigen Willenszauber Richards, Clarence seiner Hinterlist und die Prinzen der Gewalt, alle ohne eigentliche Furcht, so dienen die Verwandten der armen Königin Elisabeth als Träger der Angst- und Schrecknis-atmosphäre die ihn umwittert, dem Geruch

seines Wesens und der Ahnung oder Folge seines Tuns. Die Königin selbst und ihr Anhang haben keinen aktiven Haß gegen Gloster, wennschon er ihnen frostig und fremd ist: aber sie haben ein geheimes Graun, gemischt aus guter Kenntnis seiner Art, Vorgefühl seiner Pläne und beinahe tierischem Instinkt des bedrohten schwachen Geschöpfes vor der verderblichen Stärke. Sie murren und dukken zugleich, etwas mutig, weil sie viele sind und er ein einzelner.. etwas feig, weil er schärfere Augen, Zähne, Zunge, Krallen hat als sie. Sie möchten ihm gerne entgegenkommen, ihn gewinnen.. und wissen in ihrer frierenden und mißtrauischen Bängnis nicht recht den Weg zu ihm, nicht wie sie ihn beim Streicheln anfassen sollen, das bissige und verdrossene Raubtier. Er spürt sie durch und durch und weidet sich an ihrer Angst, mehrt mit grausamer Wollust und sachlicher Berechnung ihre Unsicherheit — nie ist er bloß Bestie und nie bloß Politiker, sondern die Macht ist ihm stets zugleich Kitzel und Ziel, Sucht und Plan, Drang und Werk — beschwichtigt sie halb und bedroht sie halb, indem er sich als gekränkte Unschuld aufspielt, so daß sie sich beinah die Stärkeren fühlen dürfen und doch sich verteidigen müssen. Dabei ist seine Mimik des beleidigten Opfers im gegenwärtigen Augenblick so überwältigend echt und zugleich so zynisch dreist, daß sich der Suggestion auch die nicht entziehen die es besser wissen und die sich dagegen wehren. Wie Anna den Mörder ihres Schwiegervaters und ihres Gatten mit der Vernunft kennt, mit dem Willen haßt und mit dem Gefühl verabscheut und dennoch wider Vernunft, Willen und Gefühl seiner Stimme, Geste und Augenkraft glaubt, so glauben die Rivers, Vaughan, Dorset, Grey usw. dem Versöhnungsspiel des Wüterichs wider ihre hellere Einsicht.. und er ist dieser Zauberei so sicher, daß er sich kaum Mühe gibt.. er spielt weniger aus Berechnung als aus Spielfreude wie der Kater mit der Maus, die auch schwerlich von den sanften Tatzen des Peinigers getäuscht wird und dennoch ein bißchen hofft, als ob sie traue. Wir rühren hier an ein Geheimnis Shakespeares selbst, an seine mimische Allgegenwart: denn wir selbst, seine Hörer, werden berückt durch die Schauspielerei seiner Helden, durch die Schwungkraft ihrer nicht erheuchelten, sondern gemimten Töne und Gebärden. Wie in Shakespeare selbst alle Lebensmöglichkeiten schlummerten und er sie nur zu wecken brauchte, um sie zu verwirklichen, so auch in seinen Gestalten: sie haben alle etwas von seiner mitschaffenden, d. h. nicht nachahmenden, sondern vorahnenden und einbildenden Phantasie und können jeweils sein was sie zeigen wollen.. sie greifen dann mit der Macht ihrer Mimik in die

empfänglichen Seelen, ja sie dringen selbst in die spröden hinein, der Stimmungsnu verwandelt sie in das bedurfte Wesen.. den Richard in einen heißen Werber oder verletzten Dulder, den Jago in einen derben Gesellen, den Antonius in einen schlicht ergriffenen Leichenredner, — all das ist nicht bloße Verstellung, sondern Darstellung sonst unverwendeter, nur gelegentlich wacher und weckbarer Seelenkräfte. Denn Shakespeares Menschen sind nicht bloße Iche mit festen Grenzen, Gaben, Zügen, sondern, wie die wirklichen, die kompakte Menschheit in persönlicher Fassung mit meist latenten, manchmal erscheinenden Spannungen, die neben ihren wenigen immer offenen Eigenschaften dann als Fremdschaften, d. h. als Heuchelei, Einbrüche, Besessenheiten, Verrücktheiten wirken. Daß Shakespeare die „Verstellung" wie kein zweiter glaubhaft zeigen konnte, hat denselben Grund wie seine Meisterschaft der Wahnsinnsbilder: nicht scharfe Beobachtung äußerer Individuen, sondern Allgegenwart innerer Menschtümer — die dichterische Gestaltungskraft vorausgesetzt. Denn die dionysische Mimesis, ohne die keine echte Dramatik denkbar ist, die Individuation oder gestaltige Erscheinbarkeit des allen Menschen gemeinsamen Lebensgrundes, ist nicht die Kunst sich in möglichst viele und ursprünglich fremde Wesen hineinzuversetzen, sondern die Gnade, das Allwesen das wir ursprünglich sind in vielen Gestalten durch gebärdiges, leibhaftiges Wort zu offenbaren, die All-einheit als eine Mannigfalt von Ichen darzustellen. In jedem richtigen Menschen west die ganze Menschheit, in der Mehrzahl schläft sie meist stumm und blind mit Ausnahme eines wachen Sonder-Ichs, in den begnadeten regt sie sich vielgestaltig, in Shakespeare erscheint sie ringsum.

Den Übergang von Richards Opfern zu Richards Helfern bildet Buckingham: er ist in der Charakteranlage von allen Personen des Stückes Richard am ähnlichsten, nur ohne seinen Umfang, seine Dichte und Stärke, nicht nach dem obersten Ziel greifend, ein ehrgeiziger Ränkeschmied und meisterlicher Schauspieler, der Gloster anhängt halb aus natürlicher Verwandtschaft, halb aus selbstischer Berechnung und im Dienst des faszinierenden Willens, bei dem er seinen Vorteil zu finden ahnt. Jeder starke Mensch magnetisiert schwächere nicht nur mit der Furcht und der Liebe, sondern auch mit der Hoffnung. Goethe hat Napoleons Anziehungskraft aus einem solchen Instinkt miterklärt, und erfahren daß der Rat entschiedener Menschen ihm Glück bringe. Entschiedenheit des Willens ist nicht die Ursache, sondern das Zeichen der Schicksalsgesundheit, wie helle

Augen und elastischer Gang etwa Zeichen der leiblichen Wohlfahrt sind.. die Herrschaft über dünnere und schwankere Wesen ist eine magnetische Funktion des schicksalsgerechten Mannes. Shakespeare hat auch das Verhältnis seines Tyrannen zum unvermeidlichen Trabanten gezeigt: dem halb ebenbürtigen, instinktiven Machtanbeter Buckingham, der in Richard nur den Glücksbringer ehrt und scheut, nicht den größeren oder höheren Helden, und sich ihm heimlich gleichstellt mit Furcht, Neid, Ressentiment. Er schwillt mit dem Wachstum des Gebieters, verlangt Dank und ist enttäuscht, wenn er sich nur als Werkzeug und nicht als Gefährten behandelt sieht. Da ihm der strenge Geist der Sache und der überpersönliche Machttrieb des Herrschers fehlt, treibt er mit dem persönlichen „Ehrgeiz" (Richard ist nicht ehrgeizig, sondern machtsüchtig, wie alle echten Herrschernaturen im Gegensatz zu den bloßen Strebern) falsche Psychologie des „do ut des", er denkt sich als Kontrahenten eines Vertrages zwischen zwei Personen, wo er nur das Wirksal einer Schicksalsgewalt war, und erfährt zu spät das wahre Verhältnis, als er sich rächen will. Dieser Typus ist in der Geschichte häufig.. unter den Gefährten der großen Herrscher findet man immer solche Buckinghams: Alexander hatte seinen Philotas, Caesar seinen Labienus, Napoleon seinen Marmont, Friedrich der Große seinen Bruder Heinrich, Friedrich II. von Staufen seinen Vinea.. der ungetreue oder murrende, der undankbare oder enttäuschte, der eitle und neidische Helfer ist immer ein notwendiges Glied der Macht, mindestens der Tyrannis.. und Buckingham ist die großartigste dichterische Verkörperung dieses lebensgesetzlichen Verhältnisses.

Aber auch treue Mannen die bis zum Tode mitgehen und ohne Wanken die Gefahr wie die Schuld teilen, nach Lohn und Lob nichts fragend, findet der echte Gebieter: noch der böse Richard III. hat seinen Catesby und seinen Ratcliff.. sie sind an Gaben dem Buckingham nicht gleich, darum aber auch ohne die Versuchung zum Abfall und ohne die Schwäche der Eiteln, eingelassen und umfangen, gedeckt und getragen von dem Willen und dem Schicksal des Gebieters. Auch diese Art seiner Gefolgschaft kommt dem Eindruck Richards im Drama zugute, ebenso wie die Verschiedenheit seiner Opfer. Der Reichtum seines Wesens erscheint in der Vielfalt seiner menschlichen Umgebungen — Buckingham ist nur der Abglanz seiner Falschheit und herzlosen Kälte, Catesby und Ratcliff der Abglanz seines Muts und seiner Kraft, wie sie vor dem Untergang noch einmal sich verherrlicht in der hinreißenden Ansprache an seine Schar. Da flammt noch-

mals all die gedrungene Mannheit, der stählern feurige Schwung der ihn zur Herrschaft ermächtigt und berechtigt hat. Er ist umstellt, ein schäumender Eber, er hat den Verderb im Herzen, er glaubt nimmer an den Sieg, er ist innerlich allein — „er selbst allein" — aber die Würde der Hölle bewahrt er, und den Grimm des Bösen, der auch ein heiliger Grimm ist, flößt er noch seinem Heereskörper ein, der unverwüstliche Streiter, der in seinem reinen Element ist dort wo er Blut vergießt und sei es sein eignes. Wir vernehmen seine Soldaten nicht, Catesby und Ratcliff müssen für das Heer stehen.. aber wir selbst werden unwillkürlich zu seinen Soldaten, wenn wir die Rede bei Bosworth hören, diese mächtige Stimme aus Haß, Geist, Wut und Verzweiflungsmut des einsamen Herzens. Die echte luziferische Lohe umschimmert ihn: so fallen Shakespeares große Verbrecher, vom Gewissen geschlagen, aber nicht geschwächt, von der beleidigten Menschheit überwältigt, aber nicht erniedert, das Böse als eine berechtigte Kriegsmacht in der all-lebendigen Welt, so fallen Macbeth und Edmund, und auch wer sie am meisten verabscheut, ehrt ihren Schauer und ihren Fall, und die Furcht vor ihrer Art wird über ihrer Leiche zur Ehrfurcht vor ihrem Sinn.

Ein solcher Tyrann großen Stils, der Erbe einer zerrütteten Zeit und zur furchtbaren Mahd ausgerüstet vom Verhängnis selbst, kann nicht von vornherein einen ebenbürtigen Widersacher haben: denn lebte einer der ihn aufwöge, so könnte er zu seiner vernichtenden Allgewalt gar nicht gelangen. Ist aber sein Maß voll, seine Ernte eingebracht, die Luft gereinigt, so kann er über einen Strohhalm stürzen, wie Napoleon sagt. Die Kriege der weißen und roten Rose unter Heinrich VI. zeigten mehre solche fast gleichgewichtige Nebenbuhler: gerade der Mangel an einem langen starken Willen mit unweigerlicher Überlegenheit hatte ja diese Fehden gereift für die Herrschaft Richards, indem sie zugleich die Lebenskräfte vergeudeten und das Land mit Blut und Schrecknis so schwängerten, daß darin das große Raubtier als in seinem rechten Klima gedeihen konnte. Richard verhält sich, als Ernter der Krisen, zu den Talbot, Somerset, Suffolk, York, Warwick, Clifford, Clarence, Cade, ähnlich wie Napoleon zu den Mirabeau, Danton, Robespierre, und wie Napoleon stürzt er nicht, weil von vornherein ein echter und berechtigter Widersacher gegen ihn aufstünde, sondern weil seine eigene Hybris — ein heroischer Frevel am Maß — das von ihm selbst geschaffene Werk zerstört, weil er über den ursprünglichen Sinn seiner Aufgabe, zu fegen und zu fügen, hinausgeht, und das beleidigte Gesetz gegen sich aufruft. Die Welt braucht

solche Gewaltsmenschen, solche Gewittermenschen niemals lange, und wenn ihre Stunde gekommen, so stellt sich das gereinigte und geklärte Ganze wieder her unter einem rechtlichen, meist nicht sehr genialen Führer.. denn den Einzel-genius bedarf es nimmer wider den Schicksalsgeschlagenen — der Einzelgenius ist das Gegengift einer zerrütteten Zeit wider ihre eigne Krankheit, sei er nun Zerstörer oder Ordner.. und der Tyrann wiederum treibt aus sich als Gegengift eine neue Zeit heraus, einen neuen Sinn des Volks für Recht und Freiheit oder auch nur für Ruhe und Sicherheit, der ihm allmählich das Atmen erschwert und ihn schwindlig macht.

Dieser Sinn findet auch seine Führer und Vertreter, doch das sind eben nur Vertreter.. ihrer gibt es wenigstens der Anlage nach viele, es sind Normalmenschen, wie sie sein sollen, wohlgeraten, klar, hell, gut, begabt, aber nicht Ausnahmen oder einzig im Schaffen und Verderben. Sie stellen das höchste Niveau ihres Stammes oder Geschlechts dar, keine alles überragenden Wunder oder Ungeheuer. So entstanden unter den Völkern wider den fallreifen Napoleon die Stein, Scharnhorst, Blücher, oder sogar Geringere, Metternich, Wellington, Zar Alexander, tüchtige Männer des Jahrzehnts, nicht des Jahrhunderts oder Jahrtausends. So steht Richmond am Ende gegen Richard auf, einer von vielen, der Vertreter der gesunden Kräfte im Britenvolk, der Anwalt der beleidigten Rechte, durch eigne Gefahr dazu bestellt, in allem das Widerspiel des finsteren Riesen, der nichts vertritt als sich „selbst allein", aber dafür die lange Krise verkörpert. Wie im „Macbeth" den Macduff, so hat Shakespeare als Dramatiker, um der Handlung willen, auch im „Richard III." einen äußeren Vollstrecker der Sühne bedurft, einen edlen Rächer eigner Unbill, einen kühnen Vorkämpfer der Gesamtheit, einen Erleger des innerlich schon verstörten oder erschütterten Tyrannen, einen klärenden, versöhnenden Friedensfürsten. In beiden Tragödien liegt die eigentliche Strafe, das wahre innere Ende der Frevler schon vor ihrem gewaltigen Schlachtentod: bei Macbeth in den Worten der grausigen Seelenöde nach dem Ableben der Lady: „das Morgen und das Morgen", und in dem Zusammenbruch seines Trugglaubens an des Teufels Doppelsinn, als der Birnams-Wald anrückt.. bei Richard in dem angstschweißbedeckten Erwachen nach dem Geistertraum. Was sie dann noch leben ist verzweifeltes Fieber und fletschender Höllensturz.

Die Vollzieher des Schicksalsspruchs hat der Tragiker nicht mit derselben Inbrunst und Glut verwirklicht wie seine großen Frevler und Opfer.. weder Malcolm noch Richmond leuchten mit solcher Eigen-

kraft wie die Helden, ja wie manche Nebengestalten: sie sind eben bloße Beamte des Verhängnisses und als solche ohne die Spannungen wodurch dem Dramatiker die Täter und Dulder wichtig werden. Es sind richtige, man möchte fast sagen „korrekte" Wesen, ihrer gegebenen Lage gewachsen, klug im Rat, treu ihren Freunden, gerecht auch gegen Feinde, tapfer in der Schlacht, mit sachgemäßer Beredsamkeit, doch ohne Leidenschaft, Frage, Fährnis. Nur von dem spannungsreicheren Genius her, oder im Gesamtplan des Dramas, durch ihre Funktion als Rächer oder Sühner bekommen sie ihren Sinn, nicht als selbständige Wesen. Richmond hat nur die Rede des Rechts gegen den Dränger zu halten, und er sagt genau was jeder tüchtige Feldhauptmann in solchem Fall vorbringen muß.. mit Würde, Nachdruck und Klarheit, brav, vernünftig, der vollkommene Gentleman. Aber man muß den ungeheuren Aufruf Richards dawider halten, um zu spüren wo des Dichters Herz schlug, wo sein Geist die Flügel spannte, und wo er nur mit der Sicherheit des jungen dramatischen Handwerksmeisters das Nötige gab ohne einen Überschuß. Die andre szenische Aufgabe Richmonds nach dem Tod Richards ist die vaterländische Schlußrede, das festliche Ausläuten der schlimmen Zeit und Einläuten des langersehnten Friedens.. zugleich eine Huldigung Shakespeares an seine regierende Königin, die Enkelin Richmonds, die Hüterin der goldenen Jahre. Auch das geschieht mit der ebnen Fülle und Helle, die Shakespeares frühem Glauben an Völkerglück und Regententugend entströmte, mit der sonoren Kraft und dem herzlichen Adel, dem Maß und dem Glanz eines rechten Ritters der Renaissance. Alle Elemente der Friedens-festrede, der vaterländischen Feier sind darin, zugleich das glückliche Aufatmen und Ausatmen nach dem Druck und der Spannung des hundertjährigen Krieges und der zehnjährigen Tyrannei. Das ist keiner der großen Zauber Shakespeares, aber eine meisterliche Arbeit, ein wohlräumiger Abschluß des tiefen und hohen Werks.. und Richmond ist der fast unmerkliche Träger dieses sittlichen und sinnlichen Wohlgefühls: die Rückkehr ins Reich der Treue, Zucht und edlen Mannheit, der Regenbogen über dem abziehenden Gewitter, das verklärende Licht über dem gereinigten Gefild — der rechte Sproß aus dem fluchfreien Geschlecht als willkommener König des versöhnten Reichs.

„Richard III." ist ein durchaus männliches, fast männisches Drama, und dennoch enthält es vier gewichtige Frauengestalten, mehr als irgendein andres Werk des Dichters. Ja die Szenen die im Gedächtnis vielleicht am stärksten haften, weil darin die Stimmungs-essenz am

dichtesten atmet, die beiden Fluchreihen, werden von Frauen geführt. Auch das ist kaum Berechnung, aber richtiges Wissen des Tragikers um Richards Art: der geistige Tyrann hat die gesamte Natur wider sich herausgefordert, und der Fluch der Natur wider ihn kommt aus dem Munde von Frauen. Um der Staatsmacht willen hat er jedes natürliche Menschen-verhältnis zerrissen, das zwischen Mann und Weib, zwischen Bruder und Bruder, zwischen Eltern und Kindern, und seine Ungeheuerlichkeit kann für das natürliche Gefühl nicht stärker gezeigt werden als durch die gehäufte Anklage der beraubten Witwen, Waisen, Mütter. Was Richard sonst einzeln und nacheinander begeht, Mord auf Mord, das erscheint in den beiden Fluchszenen zusammengefaßt zu riesigen Massenbildern. In drei Szenen hat Shakespeare Richards Frevler-laufbahn aus der Zeit gleichsam in Raum, sein äußeres Handeln in inneres Bild durch das er-innernde Wort verwandelt, sein Nacheinander in ein Beisammen vergegenwärtigt. In der ersten Fluchszene, da die Frauen ihre Verluste sich vorrechnen und sich überbieten in Schmerz und Grimm wider den abwesenden Schlächter.. in der zweiten Fluchszene, da sie ihm selber seine Greuel ins eiskalt lächelnde Antlitz schleudern und er wenigstens mit dem Ohr und dem Geist vernehmen muß was wider ihn aufsteht, da er die Schädelstätte der gekreuzigten Natur mit seinen Henkeraugen messen muß.. und endlich — dritte Steigerung — da die ermordeten Scharen auf ihn losrücken, in ihn eindringen, da jeder Fluch sich erfüllt, und er selber erliegt unter dem Ansturm seiner wiederkehrenden Greuel, da die Vergeltung sein unangreifbares Gewissen erobert, indem sie ihm innen zeigt was er draußen getan, seinen Willen zum Wissen macht und dadurch lähmt: in der Geisterszene am Schluß. Das allmähliche Wachwerden der Natur, wider die er gefeit war, ist die Vergeltung des naturwidrigen Frevlers. Doch sehen wir zunächst ab vom Wachstum seiner Tragödie und bleiben beim Sinn der weiblichen Gestalten welche durch ihre Klagen und Flüche ihm sein Verhängnis verkünden, eh es sich verwirklicht. Auch hier Vielfalt der seelischen Motive bei hoher Einfalt ihrer Ordnung und großem Stil ihrer Fassung! Auf drei Stimmen ist der Fluch der beleidigten Natur verteilt, die voneinander sehr verschieden sind und nur durch gemeinsames ungeheures Leid verbunden, zugleich gegeneinander klagen müssen und dann doch im Jammer über den Einen nur eine vieltönige Weise haben. Selbst Shakespeare hat kaum wieder einen solch mächtigen Vielklang des tragischen Zusammenspiels erreicht wie diese Szene, vielleicht nur die Heide-szene im „Lear".. es ist kaum möglich

das tiefe Gegeneinander, Miteinander, Ineinander von Schicksalsbeziehungen, Seelengebärden und Menschenbildern, die Gleichzügigkeit des sinnlich dramatischen Gesichts auszulegen mit unserem armen Nacheinander. Die zweite Fluch-szene (IV, 4), an einfältiger Großheit dem mythischen Gestaltenbau des äschyleischen Dramas ebenbürtig, an szenischen Mitteln und Spannungen reicher, dabei ohne jede Sachen- und Seelenmalerei, dichterisch noch ohne des späteren Shakespeare innig schmiegsame und abgründig schmelzende Sprachfülle ganz auf die wuchtig breite Redestärke angewiesen, gibt die oberste Grenze dessen was Shakespeare, ja die neuere Zeit überhaupt rein dramatisch leisten kann. Er hat als Dichter darüber hinaus noch unermeßliche Weiten und Tiefen erobert für das was an der Tragödie dem „sinnlichen Leben vis-à-vis des Publikums" zusteht, der gestaltigen Gegenwart schicksalsvoller Menschheit: im wirklichen Wort hat er hier denselben Gipfel erreicht wie Michelangelos Sibyllen und Propheten in der Malerei.

Die Frauen in „Richard III." — zumal die Margarete — gehören zu jenem Geschlecht pathetischer Riesinnen. Die Natur von der sie Kunde geben, um wider den frevlerischen Geist zu zeugen, ist nicht die psychologisierte und sexualisierte (verichlichte und vertrieblichte) der modernen Welt, sondern das alte Kräftereich woraus Titanen und Olympier stiegen, worin die Natur mit ihrem Wachsen und Welken noch Schicksal und Seele war. Es sind Nornen oder Parzen d. h. Schicksalswesen.. Hexen d.h. Naturwesen.. Klageweiber d.h. Seelenwesen mit menschlich bedingten Schmerzen, und diese ihre dreifache Art, wobei in jeder von den dreien eine Eigenschaft jeweils überschwingt, gibt ihrem Chor die tiefhallende und widerhallende Wölbung. Elisabeth ist vor allem das betrübte Weib, Witwe und beraubte Mutter, unschuldig verstrickt in den Jammer, ganz Dulderin, ganz Opfer und nur durch das Unmaß des Leidens zur Größe ihres Peinigers emporgehoben, ungewohnt im Fluchen und Hassen, erst durch Richards riesige Greuel zur Furie verwandelt: daß diese milde, weiche und gute Frau sogar fluchen lernt, das gibt ein Maß für Richards Teufelei.

Elisabeth ist die schwächste, zagste, zarteste Stimme in dem Terzett. Sie wird übertönt von der Greisenstimme der Mördermutter, der Herzogin York. Auch sie ist eine arme alte Frau, ohne Arg und Grimm, aber erhaben durch das ungeheure Verhängnis das sie in die Welt gesetzt. Jeden Schmerz der andren Opfer muß sie teilen, denn es ist ja ihr eigen Haus in dem der gräßliche „Eber" wütet, und jeder

Einzelschmerz wird noch gemehrt durch die Mutterschaft und die Schuld der Mutterschaft an solchem Unheil. Denn wenn es auch keine Schuld ihres Willens ist, so doch eine nach antikem Schicksalsgefühl gleich schwere Last ihres Wesens, und so vereinigt die hohe Alte, die schon ihres Gatten grausamen Tod und den Untergang ihrer Kinder und Enkel sah, in ihrem Herzen den Jammer der Niobe mit dem Jammer der Jokaste, die beiden schwersten mythischen Muttermartyrien, die äußerste Trauer aus Mutterliebe und die äußerste Reue aus Mutterschuld. Der Sohn selbst aber behandelt seine Mutter mit einem Gemisch aus läßlichem Spott und kühler Achtung, ohne jede Liebe und Scheu, wie er sie seinem tapferen Vater als Jüngling bezeugt hatte. Seine Natur-entfremdung erscheint im Verhalten zur eignen Mutter vielleicht am krassesten. Der Brudermord mag durch übermäßige Herrschsucht erklärt werden, die Pietätlosigkeit zeigt aus welch naturfremdem Geblüt dieser Machtsinn so riesig anschwellen konnte.

Neben der Schmerzensmutter mit ihren Klagen und Verwünschungen scheint eine weitere Steigerung des Fluch-pathos kaum möglich. Shakespeare hat es gewagt und erreicht durch Margarete: sie schreitet durch das Drama wie die verkörperte Rache — Schuld, Opfer und Fluch zugleich. Wie Elisabeth hat sie alles erlitten und verloren was Weib und Mutter leiden und verlieren kann.. wie die alte Herzogin hat sie ihr gerüttelt Maß von Schuld an dem Unheil, und zwar nicht nur durch Empfängnis sondern durch Frevel.. und darüber hinaus leidet sie als Königin. Sie allein ist Richards gebieterischem Willen ebenbürtig durch gebieterische Leidenschaft, ebenso stark, ebenso wild, ebenso kühn wie er.. alles was er als Mann und Geist, das ist sie als Weib und Natur, wie er durch lange Greuel gereift, aber dem Weibtum gemäß, zuletzt doch nur Opfer und nicht Tat. Sie hat zuviel gelitten um sich noch zu fürchten, gleichsam gefeit gegen das Schicksal, selbst gegen den furchtbaren Richard, der sie nach seiner Art nur höhnt, nicht haßt, für seinen reinen Staatsmachttrieb übrigens bezeichnend: so empfindlich und gefährlich er für die leiseste Bedrohung seiner Macht ist, unbarmherzig gegen schuldlose Kinder die durch ihr bloßes Dasein einen Anspruch bedeuten, oder gegen murrende Schranzen die einem andren dienen wollen, so gleichgültig ist er gegen alle ohnmächtigen Beleidigungen und Verwünschungen,.. die wehrt er nur mit dem kalten Satanslächeln der gepanzerten Widernatur ab. In seiner ganzen Macht erscheint Richard vor dem vereinten Ansturm der drei Frauen: wie er dieser dreifachen Phalanx gesteigerter Verwünschungen standhält, daß er selbst der riesigen Furie Margarete

überlegen bleibt, weder von Mitleid noch von Ehrfurcht noch von Grauen berührt, und die getürmten Flüche des Herzens, des Schoßes und des Nervs mit einem königlich frechen, lästerlich-witzigen Wink zerknickt:

> Der Himmel höre nicht die Schnickschnackweiber
> Des Herrn Gesalbten lästern !

Das ist eine napoleonische Geste: Mann, Staat, Geist wider Weibtum, Natur, Gemüt. Er sieht die Gegenmächte kaum, er weiß sich nicht nur stärker.. er erkennt sie gar nicht als kriegführend, als Gegenmächte an.. und eben daran geht er zugrunde. Denn sie sind da und wenn er ihre mahnende Stimme nicht von außen vernehmen will, so werden sie ihn einmal heimsuchen als Gesichte seiner eignen vergewaltigten Seele, als Gegenstoß all der Menschtümer die er in sich überhört oder unterdrückt hat, und schließlich als gesammelte Gewalt der verletzten Ordnung — die beides will: den Mann und das Weib, den Staat und die Natur, den Geist und das Blut, sei es in friedlicher Eh, sei es in schiedlichem Krieg, das „Gleichgewicht der ungeheuren Wage" das alle großen Helden und Weise gehalten, hergestellt oder anerkannt haben und das keiner stört, ohne sich selbst zu zerstören.

In Shakespeares Welt steht Richard III. als größtes Beispiel des männischen Unmaßes, im Antonius erscheint der verderblich schöne Sieg des ewigen Weibes.. seine Lieblinge waren die in denen „Blut und Urteil sich so gut vermischt" daß sie nicht Knecht der Leidenschaft und Spiel des Schicksals werden: ein Heinrich V., ein Brutus, ein Prospero. Doch schlug sein Herz auch für die großen Frevler aus übermächtiger Natur, wie für die großen Frevler aus übermächtigem Geist. Er hat später den Kampf mehr in das Innere des Helden verlegt, wie im Coriolanus, im Macbeth, im Angelo — im Richard III. spielt sich der Ausgleich der zwei Gewalten nicht als seelische Spannung von innen nach außen, sondern als geschichtlicher Kampf von außen nach innen ab — dies ist der Hauptunterschied der beiden Tragödien der Herrschwut bei Shakespeare: „Richard III." und „Macbeth". Die Geisterszene in „Richard III." ist nur ein Ansatz zu der Verinnerung des Ringens.. nach seiner nächtlichen Erschütterung steht Richard wieder als der tapfere Teufel da und wird doch weit mehr von außen her erlegt als Macbeth, für den der Schlachtentod nicht nur Untergang, sondern auch Erlösung vom ödgewordenen Leben ist.. der wehrt sich nimmer um Reich und Leben, nur noch aus wilder Reckengewohnheit, aus Wut und Würde. Richard, der

nach einem Pferd ruft, ist noch durchaus Feldherr, Fürst.. und wenn er auch an Sieg nimmer glaubt, so möchte er ihn doch noch. Der junge Shakespeare hat diese inneren Kämpfe noch nicht gekannt oder wenigstens eine größere Lust an dem öffentlichen Geschehen gehabt. Nach dem Geschmack seiner Zuschauer, den er damals noch teilte, sollte das Unrecht und seine Sühne, die Weltordnung, sich darstellen im Krieg äußerer Widersacher. Die Versinnbildung auch des tiefsten und geheimsten Lebens in szenisch sichtbaren Geschicken ist ihm zwar immer selbstverständlich geblieben, und für bloße Seelengespräche wie „Tasso" oder bloße Problemhandlungen wie die Hebbels war er zu weltträchtig und weltrege. Doch später wäre ihm sicherlich eine Strafe wie die Richards durch Gegenstoß der Außenwelt kaum mehr als genügendes Sinnbild des Weltfugs erschienen, und der Dichter des „Macbeth" hat vielleicht auf seinen „Richard III." mit einem ähnlichen Blick des tiefer wissenden Leidkundigen zurückgeschaut wie der Dichter des „Richard" auf seinen „Heinrich VI." A. oder auf seinen „Titus Andronicus". Zwar kannte er jetzt schon die Menschen selbst und nicht nur ihre Eigenschaften, Taten und Lose.. die Leidenschaften und nicht nur ihre Zeichen.. die Geschichte und nicht nur die Begebenheit.. einen sinnvollen Gang des menschlichen Daseins und nicht nur einen Ablauf von Händeln und Freveln: aber der ewige Wandel erschien nicht nur als äußeres Geschehen in Sälen, Kerkern, Schlachtfeldern, sondern vollzog sich auch als solches, statt wie später als das Ringen der Lebensmächte, der Natur- oder Schicksalsgötter in des tragischen Menschen Brust. Das Leiden und nicht nur der Untergang der Helden ist für den reifen Shakespeare die Tragödie, oder besser, nicht das Leiden für das Unmaß oder Unrecht, sondern das Leiden am Unmaß oder Unrecht, am großartigsten im Macbeth und Angelo — aber schon im Tarquinius (aus der Lucretia). Die Frevler des reifen Shakespeare tragen ihren Untergang mit dem Gefühl des Untergangs als Schwermut (Brutus) oder Krampf (Othello) oder als dionysischen Taumel (Antonius) oder heroischen Trotz (Coriolanus) schon in sich, eh sie ihn verwirken oder verwirklichen. Wesen und Geschehen, Seele und Schicksal schaut er gleichzeitig, nicht als ein ursächliches Nacheinander, sondern als das Innen und das Außen eines Ganzen — auch deswegen konnte er, einmal zu sich selbst gelangt, keine Seele ohne gleichzeitigen Vorgang, keinen Vorgang ohne gleichzeitige Seele zeigen, dadurch unterschieden von den Kausalitäts-, Vergeltungs- und Motivierungs-dramatikern die auf den Spuren des halbverstandenen Aristoteles ihre Helden bestraften

für ihre Schuld durch die Folgen ihrer Schuld, und die eine Schuld begründeten aus einem Charakter oder aus Eigenschaften oder gar nur aus Taten. Dabei ist es gleichgültig ob man an den Anfang der Kausalitätsreihe ein Tun setzt wie die Handlungsdramatiker französischer Schule oder eine Eigenschaft wie die Charakterdramatiker aus Shakespeares Schule, eine Idee wie Hebbel oder ein Milieu wie die Naturalisten: von Shakespeare sind sie alle unterschieden durch die Einzügigkeit ihrer Tragik, das Auseinander der dramatischen Wesenheiten, das meist als Nacheinander erscheint: Charakter, Geschehen, Welt. (Goethe hat im „Götz" wie Shakespeare in „Heinrich VI." das Nebeneinander, nicht das Ineinander erreicht.. in der „Iphigenie" und im „Tasso" hat er das Geschehen entsinnlicht und die Welt verflüchtigt. Bei Schiller halten sie ohnehin nur durch sittliche oder psychologische „Motive" zusammen, und Kleist, der Shakespeare in der Gleichzügigkeit am nächsten kommt und ebenfalls nicht der Kausalitätserwägungen bedarf, hat dafür nur eine enge und phantastisch innerliche „Welt".)

Auch Richard III. fällt nicht, weil er die und die Frevel begeht, und er begeht nicht die und die Frevel, weil er die und die Eigenschaften hat (wie Wallenstein aus Ehrgeiz, um die sittliche Weltordnung zu demonstrieren) wie das Feuer nicht brennt, weil es heiß ist und deswegen sich verzehrt, die Rose nicht duftet, weil sie blüht und deswegen welkt, sondern das Wesen welches in dieser Blutwelt mächtig frevelt und fällt ist Richard, als Raum gesehen feudale Tyrannis der britischen Renaissance, als Kraft ein expansiver Machtgeist, als Geschehen der ränkevolle, mörderische Aufstieg und kriegerische Sturz — wie die Rose als Bild eine rote Blüte, als Geschehen ein duftendes Wachsen und Welken, die Flamme als Erscheinung ein Licht, als Kraft eine Glut, als Wirkung ein Brennen ist (immer nur mehrere Aspekte derselben Einheit, nicht Kausalitätsreihe). Aber während beim späteren Shakespeare die Helden das Gefühl ihres vielzügigen Wesens, manchmal sogar das Wissen mit darstellen, hat Richard nur erst das Tun und Erscheinen davon.. er trägt sein Schicksal und sein Wesen, doch er leidet es nicht. Den Übergang von den Schicksalsträgern zu den Schicksalsleidern, -duldern, -wissern bilden Richard II. und Heinrich IV. Da beginnt bei Shakespeare der innere Bruch der den großen heroischen Dramatiker zum Tragiker der neueren, auch unserer Zeit macht. Die Kriege der Weltkräfte, die er bisher mythisch episch von außen gezeigt, erscheinen dann mehr und mehr von innen her, nicht nur ihr Leben, d. h. ihr Vollzug durch die Helden, sondern auch ihr Erlebnis in den

Helden, ohne daß die grandiose Sichtbarkeit, Gebärdenkraft und Geschehnishelle dadurch vermindert würde. Wie bei Dante die Menschtümer zugleich als gottgewollte Ränge und als Seelenzustände erscheinen, so bei Shakespeare als geschichtliches Ereignis (oder „Er-äugnis") und Erlebnis.

Dies beginnt (wenn man von einigen Ansätzen, wie das Selbstgespräch Heinrichs VI. auf dem Schlachtenhügel und Richards III. in der Geisternacht absieht) mit den Charakteren Richards II. und Heinrichs IV. Gewiß sind auch die späteren Königsdramen zunächst noch Historien, und das Auf und Ab der Kronkämpfe als bunte Bilderreihe würde genügen: doch Richard II. leidet schon nicht nur an seinem Sturz, sondern auch an seiner Art.. sein Königtum ist nicht nur ein Haben, sondern ein Sein, und sein Untergang nicht nur eine historische Begebenheit voll Schimmer und Blut, sondern auch eine Herzenskrise voll Stolz und Gram. Er ist der erste Shakespeare-„held" mit der modernen Gefühlslockerung und Seelenspannung zwischen Tun und Sein, wie sie weder der antike Heros noch der mittelalterliche Recke noch der Ritter kennt, deren Ich sich nicht von ihren Gesamtheiten sondert. Der entthronte Richard II. ist die erste einsame Seele bei Shakespeare die aus ihrer Einsamkeit heraus leidet. Auch dahin weist der Vers Richards III. „Ich bin ich selbst allein" schon den Weg, aber noch nicht zur Brechung dieses ganz in seinem Tun und Geschick befangenen Ich.. ja er freut sich seiner Sonderheit als einer königlichen Stärke. Der sieche und sterbende Heinrich IV. findet dann die ersten Töne aus persönlicher Schwermut des tiefen Menschen, die weit über die bloßen Staatssorgen des vielbefehdeten und belasteten Usurpators hinausgehen. Die persönliche Tragik des Siegs, ja der Hoheit selbst, die Trauer der Erfüllung und der Schmerz der Vergängnis hat hier schon die Tragödien-musik des Hamlet-Shakespeare gefunden und es bedurfte nicht mehr der lauten Stürze und starken Frevel um sie zu wecken, obwohl auch diese mit gleicher Farben- und Bewegungspracht gemeistert sind. Aber, um im Gleichnis zu sprechen, durch den Rubens-Shakespeare glüht und düstert jetzt schon der Rembrandt-Shakespeare. „Heinrich IV." A. und B. — rein dramatisch läßlicher und schlaffer als „Richard III." — erreicht gesamtdichterisch durch gestaltige Lebensfülle, -tiefe und -breite die größten Dramen Shakespeares, und vielleicht kein einziges gibt einen überwältigenderen Begriff von seinem puren Reichtum und Umfang als das Gestalten-panorama von Heinrich IV. bis Falstaff und Dortchen, von Heinz bis Percy. Im „Julius Caesar" gebietet er dann

auch der dichterischen Fülle seiner späteren Königsdramen mit der gleichen szenischen Straffheit die er zuerst in „Richard III." erreicht. Und nirgends hält er Welt und Seele, geschichtliche Pracht und innige Tiefe ausgewogen wie in dem Römer-drama mit den beiden Helden Caesar und Brutus: hier stehen sich in dem Weltbeherrscher der leidlos fällt und dem leidenden Opferer der selbst ein Opfer ist die beiden shakespearischen Tragiken monumental gegenüber: die Geschehnistragik, für die Sturz und Tod erst ausreichende Nemesis bedeutet, und die Erlebnistragik, die in den Leidenschaften, in der Hybris, ja in den Erfüllungen selbst schon sich bewährt, und für die alle äußeren Untergänge nur Gleichnisse oder Theaterzeichen sind. Die erste hat den jungen Shakespeare gelockt, die letztere den späten. Den reifen Shakespeare kennzeichnet ihr Gleichgewicht etwa von „Richard II." bis „Julius Caesar". Bis „Richard III." reicht das Alleingewicht oder Übergewicht der Geschehnistragik, mit „Hamlet" beginnt das Übergewicht der Erlebnistragik. Man erkennt den Wandel auch an dem verschiedenen Sinn des Todes. In den frühen Werken ist der Tod fast immer Strafe oder Qual oder Graus, in den späteren Verklärung oder Erlösung. Sühne ist er in beiden Fällen, aber in der Frühzeit Sühne nach außen, für die erzürnte Nemesis, wie der Tod Richards III. .. in der Spätzeit Sühne der gequälten Seele nach innen, wie der Tod des Othello, Hamlet, Coriolan, Lear, Antonius, der Cleopatra, selbst Macbeth: sie alle haben ihr Leben bis zur Neige genossen oder gelitten und der Tod hat für sie keine Schrecken mehr, ist keine Schranke mehr .. sie sterben gelöst oder erlöst. In „Richard II.", „Heinrich IV.", „Caesar" begegnen sich todeswillige mit lebensdurstigen Sterbern. (Dies soll kein starres Schema sein, sondern nur den Blick auf gewisse Wandlungen Shakespeares lenken — Vor- und Rückschläge, Mischungen und Schichtungen .. kein volles Leben verläuft nach Denk-kategorien, nur zum Überblick bedürfen wir solcher Kompasse.)

Gleichzeitig mit Shakespeares menschlicher Gestaltung wächst seine räumliche, die Leuchtkraft seiner Szenerien — beide für uns trennbare und scheinbar getrennte Gaben, die seelenkündende Gebärdigkeit seiner Menschen und die atmosphärische Gegenwart seiner Geschehnisstätten, sind nur zwei Seiten seines einen Zwangs, den Menschen als ein Allwesen in beständiger Wechselwirkung mit einem sichtbaren Gesamt zu gewahren und zu offenbaren. Dies ist jedem großen Dramatiker der Antike selbstverständlich, und noch Dante zeigt seine Gestalten in einem deutlichen Raum, der zugleich eine Rangordnung bedeutet. Nur war das Ganze, die Schicksalsstätte oder der

Gottesplan, das eigentlich Gestaltenschaffende bei den Dichtern vor der Renaissance. Es war im Altertum und im Mittelalter gar nicht möglich eine Gestalt abgelöst von einem Gesamt zu schauen, sei dies Gesamt nun eine räumliche Proportion oder Architektur, eine Schicksalsbindung oder eine göttliche Bestimmung, die sich je nach dem Grade künstlerischen Vermögens in mehr oder minder kräftigen Szenerien bekundete. Die Szenerien waren gegeben und die Menschen wuchsen aus ihr heraus: die Architektur war vor der Plastik, die griechische Landschaft vor den homerischen Göttern und Helden, Himmel und Hölle vor den Verdammten und Seligen. Götter und Helden, Verdammte und Selige waren die Formen oder Züge in denen jene Räume sich besonderten, verdeutlichten, vergegenwärtigten. Mit der Entdeckung der besonderen Persönlichkeit in der Renaissance und der Wiederentdeckung des Einzel-ichs seit der Reformation ward auch die sichtbare Welt ein Gegenüber, ein Andres, eine Landschaft, eine Szenerie, ein wechselnder Raum oder vielmehr ein Wechsel von Räumen, und wie es seitdem erst raumlose Charakteristiken gibt und menschenlose Landschafterei, erscheinen uns diese beiden Talente des Raumschilderns und des Menschenzeichnens, übrigens mit rückwirkender Kraft, getrennt und wir erstaunen über ihre Vereinigung, da wir nicht von vornherein beim Dramatiker die außerseelische und beim Schilderer die außerräumliche Wirklichkeit erwarten. Bei Shakespeare ist jene Einheit zwischen Mensch und zugehöriger Welt noch durchaus lebendig, und zwar — vermöge der unermeßlichen Erweiterung der Räume und der verstärkten Spannung, „Tiefe“ und Mannigfalt der Seelen — erstaunlicher von beiden Seiten her als je vorher. Den Primat hat allerdings jetzt der Mensch. War bis zur Renaissance der Raum das Menschentragende und für die jeweiligen Künstler stabil, so erscheint bei Shakespeare der wandelbare, vielfältige Mensch als der Raumträger oder -schöpfer und, wenn auch bei ihm nie ohne Raum, so doch mit immer wechselnder Szenerie seines wechselreichen Wesens. Je tiefer und breiter in Shakespeares Myriadenseele die Menschheit aufging, desto bunter und runder wurde er notwendig gleichzeitig als Landschafter. Die großen Shakespeare-werke haften im Gedächtnis nicht nur durch einige unverwechselbare Gestalten wie Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Falstaff, Shylock, Julia, Desdemona, Cleopatra: das teilt er mit den andren großen Menschdichtern. Keiner erreicht ihn in der Gewalt womit er jede dieser Gestalten zugleich in sinnbildlichen Lagen und Stätten zeigt: Romeo und Julia im nächtlichen Garten und auf dem Balkon, Lear auf der Heide und mit Cordelia im Kerker,

Othello an Desdemonas Bett oder Hamlet auf der Terrasse usf. Man könnte jedes seiner Werke mit einem oder mehreren Raumbildern bezeichnen und jeder wird die mythischen Helden mit ihren mythischen Landschaften erinnern: Antonius nicht ohne sein Forum, Macbeth nicht ohne sein nächtliches Mordschloß, Falstaff nicht außer seinen Kneipen und Shylock nicht fern vom Rialto — all das sind bei Shakespeare geradezu Stimmungen eben dieser Gestalten die mit ihnen entstehen und wechseln, nicht wie die Insel der Phäaken, der Kalypso, des Polyphem, der Kaukasus des Prometheus, der Hain auf Kolonos, und wiederum die Sturm-bolge der Francesca da Rimini oder der Eismorast des Ugolino ewige Orte wohin diese Seelen wandern oder woraus sie aufsteigen. Homers Landschaften und Dantes Höllen- oder Sternenkreise sind denkbar und leben in uns unabhängig von ihren Bewohnern, wie uns wiederum deren Gebärden oder Eigenschaften oder Umrisse auch außerhalb ihrer Stätten wachen.. zu dem Wesen jeder Shakespeare-gestalt gehört durchaus ihre Luft und Beleuchtung, ja ihr Geruch.

„Richard III." enthält dichtere und reichere Raumbilder als sie Shakespeare bisher gelangen, weil ihm die Gestalten selbst sich fester und mächtiger aufdrängten. Die vorausgehende Historien-trilogie hatte es nur mit zwei durchaus besonderen Seelen zu tun, Heinrich und Margarete, die meisten tauchten mehr oder minder scharf aus dem Getümmel klirrender und drohender Großer auf.. und mehr im Auf- und Abwogen epischer Fehden als in einmaligen, nur ihnen möglichen Lagen kommen sie zur Geltung. Talbots Heldentod, der Zank im Tempelgarten, die verschiedenen Entthronungen und Erhöhungen lassen zwar überall Schwung und Wucht des geborenen Menschenkünders spüren, doch nur die dramatische oder rhetorische Intensität und die englische Farbe der elisabethanischen Bildung, nicht ein neues Gesicht unterscheidet sie wesentlich von den Schlachtenbildern anderer Zeiten und Völker. Sie zeigen eine lokale Bewegungstechnik oder Farbensprache der geläufigen Machtideen, nicht eine neue „Idee" des Hasses, der Liebe oder der Macht selbst wie die Szenenbilder des späteren Shakespeare. Heinrich VI. auf dem Schlachtfeld grübelnd, die Pucelle im Gespräch mit den Teufeln, Humphrey Glosters Abschied von der gestraften Gattin. Jack Cades Herrscherei und Untergang, der Abschied Margaretes und Suffolks erweitern zuerst den dramatischen Vorstellungskreis selbst und zeigen eigentümliche Menschenart auch in neuen Lagenbildern, doch noch flach und unsicher durch rhetorische und szenische Muster. Jene Szenen waren nicht

Ausstrahlungen eines einheitlichen Helden, sondern Glieder einer lokkeren Begebenheitsreihe, weder an Gewicht noch an Umfang noch an Atemstärke mit „Richard III." zu vergleichen, dem ersten durchgeführten Trauerspiel Shakespeares worin der Held selbst in immer frischen, immer eigenen und immer bis zum Grund echten Ereignissen sein Wesen versichtbart.

Schon die Monologe Richards sind nicht nur mehr oder minder rege Aussage von Gründen, Plänen, Gefühlen, wie noch die seines Vaters in „Heinrich VI." B. oder sein eigener in „Heinrich VI." C., sondern eine innere Landschaft worin er anschaulich handelt und wandelt, die Seelenlage selbst erscheint darin, nicht nur die Seelenregungen die aus einer Lage als Motive entstehen oder als Reflexionen sie begleiten, wie etwa in dem Monolog Wallensteins. Shakespeare kennt auch diesen Typus: der Hamlet-monolog „Sein oder Nichtsein .." ist das berühmteste Beispiel, im „Macbeth" gehört der erste Monolog („Wärs abgetan ..") dahin .. der zweite („Ist das ein Dolch ..") neben den großen Monolog Richards der sein Drama beginnt. Goethe hat im Anfang seiner „Iphigenie" und seines „Faust" dem deutschen Drama Seelen erschlossen mit dem ihm eigenen lyrischen Naturgefühl, dem die Erscheinungen Zustände, die Zustände Erscheinungen werden. Shakespeares erster Richard-monolog eröffnet die Reihe solcher dramatischen Durchleuchtungen, die erst möglich wurden seit dem Seelenkult der christlich germanischen Welt und dem Erwachen heidnischer Raumfreude in der Renaissance. Die Reflexions-monologe bedeuten bei Shakespeare Atempausen innerhalb des Geschehens oder Kreuzungspunkte vor der Entscheidung: sie sammeln die dramatischen Energien ins Innere zu umso stärkerer Entladung oder sie beleuchten die Wege auf denen das Schicksal wandelt .. hier vor allem erscheint das Ich in voller Gewalt, eh es sich wieder in die immer umatmende Welt — Natur, Schicksal, Gesellschaft — ausläßt und einläßt. Niemals entartet bei Shakespeare auch der Reflexions-monolog in Seelenzerfaserung oder gar in Autorenwinke an den Hörer über den sittlichen oder metaphysischen Sinn des Vorgangs, wie manchmal bei Schiller oder Hebbel .. er bleibt Drama, Vorgang noch als Ruhe, wie ja das Stehenbleiben ein Akt des Wandelns, das Lippenschließen ein Akt des Sprechens ist. Aber noch anderes leisten die Seelenlandschafts-monologe wie man sie nennen mag — sie dienen, nur mit e i n e r Gestalt, demselben Sinn wie das Zusammenspiel von mehreren, nicht der Vertiefung und Sammlung nach innen, sondern der Verräumlichung, dem entschiedenen Fortgang .. sie sind kein Zögern des Geschehens, sondern Ent-

faltung, Auswirkung, Ausladung eines Zustands, kraft Shakespeares Landschaftskunst, die kein Inneres ohne gesichtigen Raum, kein Äußeres ohne seelische Schwingung will.

Glosters Eingangs-monolog gibt die scheinbar befriedete Feststimmung in Hof und Land, worin er als der heimlich unheimliche Rückstand der Bürgerkriege gärt.. nicht nur seinen Charakter, sondern zugleich die Stellung und Wirkung dieses finstern, fest bösen Charakters unter dem fröhlichen Gedröhne und bunten Gewimmel der endlich aufatmenden Menge. Ein dunkler Block zwischen Wimpeln, Fahnen und Feierkleidern, die heisre und harte Stimme zwischen Flöten und Geigen, ein dumpfes Murren zwischen Scherz, Gesang und Geplauder.. ein einzelnes geschlossen wollendes, gespannt lauerndes, planendes Gesicht, inmitten der gelösten, friedlichen, rosigen. Das geistig sinnliche Bild des Buckligen in seinen Eintrittsworten bringt viel mehr als psychologische Erklärung seines Handelns..tiefer und reicher als seine eigne Deutung seiner Anschläge aus seiner liebefremden Häßlichkeit — das ist nur ein dünner psychologischer Faden in dem vielfarbig schillernden Gewebe. Richard ist ein Mitgewächs dieser Erde: unter den strotzenden Blumen und Büschen, die auf dem blutgedüngten Boden rasch aufblühn gleich beim ersten Sonnenblick nach langem Winter, gedeiht auch der tiefer wurzelnde sprödere härtere Stamm — minder biegsam, minder umflattert von Falter und Vogel, minder duftig..aber nicht dies „Minder" macht ihn hart und dunkel. Shakespeare hat die gesamte Landschaft gesehen, den Hof Eduards, entspannt nach furchtbaren Kämpfen in Fest und Genuß und mitten darein gespannt den politischen Frevler in dem der abgelaufene Zustand noch dicht und zäh weiterlebt.. das rege Wogen der verschiedenen Menschtümer in einem Selbstgespräch das mittels der Erklärung die Erscheinung, die Wirkung und die Stimmung eines Weltgeschehens offenbart.

Wir müssen nicht die einzelnen Szenen durchsuchen nach Shakespeares Gabe, Charaktere und Schicksalsraum zugleich zu schaffen.. Richards Monolog ist das auffallendste, nicht das großartigste Beispiel, weil Monologen Entfaltung des Inneren in ein Räumliches schwerer fällt als dem Zusammenspiel mannigfacher Gestalten. In unserer Phantasie leben als sinnbildliche Seelengesten Richards, untrennbar von einer zugehörigen Schicksalsstimmung, noch die Werbung Richards um Anna, der Mord des Clarence im Tower, die Krönungs-komödie mit den Bischöfen, der Fluch-chor der drei Frauen, die Geistererscheinung vor der Schlacht. Der Trauerzug, die Bahre

mit der heiligen Leiche, die trauernde und zürnende Witwe und in diese schwarze ernste Szene auf offener Straße, die noch widerhallt von den wilden Flüchen der Leidträgerin, wie aus dem Boden gestampft, aus der Hölle emporgeflucht der Verwünschte, der Bucklige, der Teufel, er selbst: Richard. Schon sein Anblick lähmt wie ein jähes Gespenst und die ungeheure Frechheit seines Befehls wirft den zagen Widerstand vollends um: „Schamloser Hund" schilt er den treuen Diener — mit seinem Gemisch zynischer Selbstironie und gespielter Entrüstung, finsterer Lustigkeit und bissiger Roheit, das jedes Gegenüber verwirrt durch die Unsicherheit über seine eigentliche Absicht und Stimmung. Auch Annas Grimm gerät sofort ins Wanken, ins Tasten, wenn er gleich nicht nachläßt. Sie weiß nicht wie sie die vielspältige Roheit deuten soll.. es übersteigt zunächst ihre Fassungskraft.. und in das Wanken hinein schmiegt, bohrt er seine demütig beredte, leidenschaftlich gespielte Werbung, die sie vollends verwirrt, lähmt, fesselt, überrennt: das Ganze ein unwahrscheinliches und dennoch wirkliches Bild.. der Einklang und Widerklang von Fluch und Grabgeläut, von Freite und Leichenzug. Die Spannweite der fürchterlichen Seele, ihre Schlangenlist und Eberwut, ihr Trutz und ihre Schmiegsamkeit, ihre Gewalt und ihr Reiz, ihre Häßlichkeit und ihr Zauber, zugleich aus Teufelei, Herrschaft und Mannheit, fährt sofort in die Augen, wenn er am Sarg seines Opfers, verwünscht, bespien, mit dem Degen der berufenen Rächerin auf der nackten Brust, kniet, girrt, lockt, höhnt, siegt und frohlockt. Hier sieht man ihn selbst am Werk. Beim Tod des Clarence im Tower gewahrt man die Luft von Schauder, Verrat und Brutalität um ihn her.. der eigne Bruder im Kerker, vor gedungenen Mördern um sein Leben bettelnd, im Vertrauen auf den der sie entsandt, der lebensdurstige üppige Mensch im finstern Gewölbe, noch bebend von dem gräßlich bunten, weiten, blutigen Gespenster-traum der den Kerker über den gegenwärtigen Druck in ein unabsehbares Jenseitsgrausen hinein erweitert, umhangen von Gesichten der Furcht und der Reue.. durch das Gespräch mit dem braven Vogt etwas ermattet, erleichtert, beruhigt.. und dann die Mörder, der böse und der flaue.. der letzte aussichtslose Rettungsversuch, und der Mord: das Grauen von Pomfret, der Blutgeruch des Towers, britische Throngeschichte und der Gang eines Ungeheuers, alles in einer sprachgeborenen Raum-schau, mythisch und balladenhaft, Jahrmarktsmoritat und tragisches Gedicht.

Weniger durch die Stätte als durch die Gruppe wirkt die Szene mit den Bischöfen.. bald trägt das Licht, bald der Raum, bald die Gestal-

ten den Bildsinn der Shakespearischen Szenen — hier sind es die Gestalten: Richard vor der etwas bänglich drängenden, durch Buckingham teils verschüchterten, teils beredten, teils spontan wollenden, aber widerstandsunfähigen Bürgerabordnung, gestützt auf zwei heilige Herren, mit der gut gespielten Demut der frommen Abwehr, durch die das diabolische Grinsen des Zynikers und doch noch das ungeduldige Machtverlangen des Tyrannen hindurchscheint, nicht wahrnehmbar den Bürgern, vielleicht dunkel fühlbar den Mitspielern, deutlich sichtbar den Zuschauern.. die rätselvolle Allgegenwart vieler Gesichter in einem, das Geheimnis des schöpferischen Schauspielers — es gibt kein sinnfälligeres Bild der politischen Mimik, der ehrbaren Heuchelei und Stimmungsmache als diese monumentale Verewigung des britischen Cant, aber auch jedes modernen Wahlkampfes mit seiner Verwendung der Ideale zu Interessen, wie jeder älteren Diplomatie mit der Schaustellung ihres Gegenteils.

Der symphonische und der Charakter-gehalt der Fluch-szene ist schon erörtert. Auch als szenisches Bild gehört sie zu den Höhen dieses Dramas und der dramatischen Kunst überhaupt.. und an diese Gruppe mag Schiller besonders gedacht haben, wenn er „Richard III." der antiken Tragödie verwandt sah: der gewappnete Tyrann umklirrt von seinen Reisigen auf dem Weg zur Schlacht, im Hintergrund die Stätte seiner Greuel und seiner Größe, mit ihren Zinnen, Toren, Türmen, Kerkern, im vollen Prunk seiner geglückten Verbrechen, sieht sich plötzlich gegenüber drei schwarze große Frauen, warnende, klagende, fluchende Sibyllen, die Mutter, die Dulderin, die Furie.. alle drei ein Chor aus dem von ihm gegründeten Schattenreich, das sie ihm mit gewaltigen Rufen beschwören: es ist ein antikes Bild und erinnert an die Eumeniden des Aeschylus. Nicht gerade bewußte Nachahmung der alten Sagen, vielleicht unbewußtes Erinnern oder Versehen, sicher die mythenträchtige Phantasie hat dem Dichter die Trias der rächenden, mahnenden, verwünschenden Klagefrauen eingegeben, derselbe Geist der im Frühdämmer fast jedes Volks bestimmte Natur- oder Schicksalsschauer sich zu drei Parzen, Nornen, Grajen verdichtet und verkörpert — nur daß hier zugleich ein szenischer Meister sie bühnengerecht verwendet. Aus der gleichen mythischen Lage stammen die drei Hexen des Macbeth, und ihre Weissagung in der Höhle Hekates entspricht der Fluch-szene des Richard. Das erstemal seit Dante hat ein Dichter hier wieder den Boden selbst betreten wo weltschaffende oder -verwandelnde Kräfte einem persönlichen Genius als geistige Gestalten erscheinen und reden. Die besondere Anlage ge-

rade Shakespeares hat aus dieser dichterischen Gnade einen Gewinn für die Bühne gemacht: die Fluch-szene, das Dastehen und Widereinanderprallen Richards und der drei Frauen ist im strengsten Sinn eindrucksvolles Theater und ausdrucksvolle Rhetorik, mit handwerksmeisterlicher Erwägung des Effekts.. doch aus seiner mythenträchtigen Volkskraft stiegen ihm Gesichte von solcher Großheit, Einfalt und Dichte, daß sie zum unverlierbaren Bestand des europäischen Phantasie-schatzes gehören.

Das gilt vollends von der Geisterszene: den sinnlichen Gespensterglauben des Volks, der nächtliche Stätten und unheimliche Taten umwittert, und den moralischen Schauder vor dem Drüben, der sich in Träumen löst und bindet, hat hier die eindringlichste Gestalterkraft zusammengefaßt zum riesigen Bühnenvorgang: der gewaltige Verbrecher auf seinem Lager gehetzt und bedroht in der Nacht vor der Entscheidung, von den vielen Schatten seiner Opfer, die zugleich wirkliche Wesen und visionäre Ängste sind.. das Gegenstück zu dem furiengepeitschten Orestes, und auch hier hat zwischen Aeschylus und Shakespeare nur Dante diese Höhe erstiegen und diesen Grund erleuchtet, das kreatürliche Grausen und die sittliche Weihe im mythischen Bilde vereint, auf der Grenze wo aus dem Trieb des Fleisches und dem Wissen oder Wollen der Seele die ursprüngliche Frommheit entsteht. Was im Volk dumpfes Spüren ungreifbarer Mächte, was im gebildeten Denker Forderung erhabener Werte, das schaut der noch erdnahe und schon geistige Dichter zusammen in Gestalten die zugleich im Sinnen- und im Sittenreich hausen. Im „Richard III." hat er durch die gleichzeitige Segnung Richmonds den Doppelsinn der Geister noch gesteigert: sie sind zunächst Gesichte Richards, nicht Richmonds, und nur als wirkliche Rächer und Helfer, als leibhaftiger Zuzug von Drüben müssen sie auch dem Widersacher des Tyrannen erscheinen. Die fast überhelle symmetrische Deutlichkeit womit sie auch Richmond begegnen war szenisch bedingt, nicht dichterisch: es lag wohl zunächst nur in Shakespeares Sinn, Richards Opfer dem Frevler selbst als Helfer seines Feindes zu zeigen, nicht dem undämonischen Richmond Zuspruch aus dem Schattenreich zu spenden, dessen er nicht bedarf. Doch für die Bühne war das Gesicht Richards nicht anders zu vergegenwärtigen und auf äußerste Gegenwart ging Shakespeares Künstlerdrang ebenso wie sein Bühnenbedürfnis. So hat er aus der Not eine Tugend gemacht und die Geister verwirklicht: erst so bekommt das nächtige Gedräng zwischen beiden Zelten — die verkörperten Flüche des bösen Gewissens und die leib-

haftigen Hilfen des guten, die von Richards Seele geschwärzten und gleichzeitig von Richmonds Seele belichteten Blutschatten — im bläulichen Kerzenschimmer die Dichte und die mächtigen Konstraste wodurch sie den Sinnen so greifbar bleiben wie dem Verstand ungreifbar.

Erst von dieser Szene an sind Geistererscheinungen als Rache des bösen Gewissens ein so geläufiges, viel mißbrauchtes und selten versagendes Bühnenmittel geworden, daß wir fast vergessen wie sehr die unabsehbare Gespensterliteratur der europäischen Theater seit bald dreihundert Jahren auf die Zauberei eines einzigen Genius zurückgeht der die Geisterfurcht und den Gewissensdruck des Volks als Mythiker verkörpert und als Dramatiker verräumlicht hat. Vor allem der Gebrauch der Gespenster als sittlicher Mächte ist Shakespeares Wirkung. Über die englischen Komödianten gelangte sie zu Gryphius und Lohenstein, bis seit Wieland die volle Flut Shakespearischer Motive sich über Deutschland ergoß.. durch Voltaire haben sie die übrige europäische Literatur erreicht. So geriet auch die besondere und persönliche Ritter-vision des jungen Goethe und das Räubererlebnis des jungen Schiller in die Kinderstuben hinab — allgemeiner Dunstkreis und ursprüngliches Phantasiegut. Auch Shakespeares Geister, zuerst in „Richard III." aus seinem Gemüt geboren, sind heute noch die riesigen Ahnen eines wimmelnden Geschlechts.

Gestalten, Räume, Landschaften erscheinen durch Shakespeares dichterische Sprache und jeden Wandel seiner Sehart und seines Umfangs gewahren wir durch seine Tonfälle, seinen Wortgebrauch und seine Bildlichkeit: die Tonfälle sind ihrer Natur nach nicht zu fixieren und zu beschreiben. Shakespeare hat in einem Maß wie kein zweiter Dichter sämtliche Stimmlagen, sämtliche Tonstärken, die verschiedensten Tempi und Temperamente in seinen Vers gebannt. Indem man einen seiner Charaktere kennzeichnet, gibt man eben dadurch zugleich einen Begriff seiner Sprache, weil seine Charaktere ja so aus Sprache leben wie wir aus Fleisch und Blut und Seele. Niemals begnügt er sich mit einer gehobenen Fassung seiner Gedanken über die Charaktere, mit einer sprachlichen Inszenierung ihres Sinns, sondern ihr Wesen spricht, nicht nur der Sinn ihres Wesens, und eben ihre Sprache ist die einzige Erscheinungsform ihres Wesens. Es ist falsch wenn Schauspieler und Dramaturgen gerade Shakespeares Sprache meinen als bloßes Mittel, als Nebensache behandeln zu dürfen neben dem Bühnenbild. Ja man hört wohl gar, das Wichtigste lasse er zwischen den Zeilen, als Verschwiegenes. Das gilt insofern

als Shakespeare in das gesprochene Wort auch all die leisen und geheimen Schwingungen bannt die es tragen, die sinnlich dunkle Atmosphäre der es entstammt, insbesondre das stumme Gebärdenspiel, das Warten, Horchen, Zucken oder Spannen seiner Sprecher und nicht nur ihre plane Meinung. Das ist aber gerade das Gegenteil von dem bequemen Verfahren der bloßen Buchpoeten und der bloßen Bühnenmacher: Stichworte zu geben die erst der flinke Hörer sich ergänzen muß. Shakespeare hat nicht das Sagbare verschwiegen, sondern sogar das Stumme beredt und sichtbar gemacht, und weit entfernt die Szenerie als Ersatz des Wortes zu benutzen oder auch nur als Steigerung des Wortes, hat er alle Szenerien erst durch das dichterische Wort (nicht durch die Bühnenanweisung) erschaffen, derart daß auch der geschickteste Regisseur nichts von den Szenerien wüßte ohne den Vers der sie zaubert. Gerade Shakespeare bedarf keiner Bühnenwinke, weil er alles im Vers sagen kann. Nur vergessen Regisseure leicht, wenn sie durch die Dichtung zu einer Bühnenvision gelangt sind, wie sie dazu gelangt sind, und lösen ihren Apparat von dem Drama ohne das er nichts bedeutet als einen Haufen bunter Augen- oder Ohrenreize. Shakespeare hat vor andren Dramatikern zwar die Fülle theatralischer Bilder voraus, die auch dann noch leben, wenn man seine Sprache nicht vernimmt, so daß seine Hauptmotive auch als stummes Lichtspiel wirken. Doch das ist nicht der Ursprung seiner Konzeptionen, sondern die letzte Folge der ungeheuren Bildkraft womit seine Sprache, und immer nur seine Sprache sie begabt: ihre dichterische Virulenz ist so gewaltig, daß sie noch die letzten Auszüge und Verdünnungen durchdringt. Er fängt nicht mit einem Bühnenbild an und behängt es dann mit Versen, sondern sprachgebärdige Menschen mit ihrer Welt drängen sich ihm ins dramatische Wort.

In „Richard III." ist seit „Heinrich VI." mit der Helle und Macht der Menschenvision, mit dem Umfang und der Vielfalt der Szenerie auch der Ton zugleich stärker, voller, schmiegsamer und reiner geworden. Man kann solche Steigerungen mehr negativ als positiv feststellen: zumal die oft lahme und lähmende Mischung gelehrter Rhetorik und lärmenden Affekts, das anfängerische Zeigenwollen des Könnens, ist jetzt einer Meisterschaft gewichen die zwar vor den Übertreibungen jugendlichen Schwungs und dem allzu kühnen oder allzu klugen Erproben der eignen Stärke sich nicht immer sichert, vor dem ungestümen Willen zum jeweils heftigsten Ausdruck, doch mit überlegener Kunde aller Mittel die Sprache nicht nur beherrscht, sondern mit dem Gefühl einer beständig strömenden inneren Fülle sicher, hei-

ter und ernst spielt. Wenn in den frühen Lustspielen und der Heinrichs-trilogie zwar ringsum schon der Reichtum zu spüren war, so doch nicht immer die Gewalt über den Reichtum — oft ein Tasten und Wühlen mit unsicherm Griff: im „Richard III." erst ist die Leichtigkeit und Freiheit erreicht die nicht nur das Leichte und Freie sagen kann das der junge Dichter inne hat, sondern auch das Schwere und Finstre leicht und frei heraufhebt mit der Gewißheit, es werde ihm kein Wort und Klang, kein Gleichnis und Rhythmus fehlen, um das Gesicht zu bannen. Zum Gefühl der eigenen Fülle und des schöpferischen Drangs kommt ein geistiger Jubel: du kannst was du mußt, und der wägende Griff, der leuchtende Blick, der wache Puls. Dann wird der Geist das neue Leben als sein eignes gewahr und das fremde Leben als ein beherrschbares, gefüges oder gefährliches — und eine Stunde lang schweigt das schöpferische Grauen vor dem Chaos, das den kühnen Jüngling treibt oder hemmt, und noch nicht regt sich die Ironie oder Ensagung des Reifen und Weisen, der auch sein eigen Werk nur als ein Werk Gottes oder der Welt kennt. Das Hochgefühl des geistigen Selbst erhellt und schwellt für kurze Zeit als ein neues Erlebnis den ganzen Umkreis des mutigen Genius: es beginnt bei Shakespeare mit „Richard III." und dauert etwa bis zu „Romeo und Julia" und dem „Sommernachtstraum". Gewaltiger und tiefer, auch leuchtender und glühender ist er noch geworden, aber nirgends wie in diesen drei Dramen finden wir die jugendliche Heiterkeit der noch flaumigen Meisterschaft im Ton und Schimmer. Schon im „Richard II." und „Heinrich IV." beginnt eine leise Verdüsterung, welche zwar den fröhlichen Glanz des Heinz und seiner Gesellen umso inniger und wärmer macht, doch den alten König und seine Widersacher bereits mit der Hamlet-schwermut leise beschattet. In „Richard III." zeigt Shakespeares Sprache das Gleichgewicht zwischen der sinnlichen Fülle, der geistigen Helle und der seelischen Stärke bei mimischer Allgegenwart der Realien aus Natur, Geschichte und Sitten. In seinen frühen Komödien überwiegt das geistige Spiel noch den Anschauungs- und Gefühlsgehalt, in der Heinrichs-trilogie reicht meist die Spannung des Willens oder des Affekts weiter als die innere Erfahrung der Gegenstände womit sie sich verbildlichen. Daher das Gezwungen-Geistreiche oder Gezwungen-Grandiose mancher Antithesen und Bilder, ihr Mangel an mimischer, d. h. von innen her nachgelebter Gegenwart. Wir haben die Szenen hervorgehoben wo zwischen Vorstellung und Darstellung, zwischen vorschwebender Sicht und zuströmendem Wort, zwischen sinnlichem Eindruck und seeli-

schem Ausdruck der wahre Einklang erreicht wird.. wo Shakespeares Herz im eigentlichen Sinn ganz „bei der Sache“ war, oder vielmehr wo die Sache, Stern oder Tier oder Gerät oder Pflanze oder was immer mit den fünf Sinnen Wahrnehmbares ganz in sein Herz einging, um als wahres Gleichnis eines inneren Zustandes, als ein Bewegungsbild nicht nur mit seinem allgemeinen Begriff, sondern mit seinem jeweiligen Druck, Ton und Licht daraus wieder hervorzugehen. Es kann auf kaum Nachweisbares nur hingewiesen werden.. hier beginnt die Unzulänglichkeit des Redens über Shakespeare das schon Goethe staunend beseufzt: aus Shakespeares Erscheinungsmittel, der Sprache, seine Erscheinungswelt zu fassen. Einige Winke mögen erläutern was gemeint ist. Wenn im „Heinrich VI.“ A, 1 der tote Heinrich V. mit einem Stern verglichen wird, so dient dies nicht der Verdeutlichung seines Wesens und der Stern ist keine sinnliche Geburt dieses dichterischen Augenblicks, sondern die geläufige Chiffre einer allgemeinen Glorie. Oder wenn in B. II, 1 die Herzogin Gloster ihren Gemahl fragt warum er sein Haupt senke „wie Korn, beschwert von Ceres' überreifer Last“, so stellt zwischen dem seelischen Zustand Glosters, seiner Geste und dem Gleichnis dafür nur ein visuelles Merkmal eine sinnliche Beziehung her, doch das Wesen drückt sich nicht gebieterisch in diesem Bild aus.. das Kopfhängen und die lastende Ähre sind als Zufalls-concetto zusammengezwungen, nicht als geheime Entsprechungen gesehen, einerlei wie genau das Gleichnis ausgeführt ist. An triftigen und kräftigen Gleichnissen ist schon „Heinrich VI.“ überreich: z. B. wenn York im Monolog B I, 1 sich dem Mann vergleicht dessen Gut Seeräuber vor seinen Augen verhandeln.. doch fast immer bleibt es bei mehr oder minder allgemeinen Stimmungen, bei mehr oder minder bezeichnenden Merkmalen die zwei getrennte Anschauungen miteinander verbinden.

Im „Richard III.“ reifen dann jene er-leuchtenden Metaphern in denen wirklich der Gehalt einer Lage oder einer Seinsart umgesetzt erscheint in neues Gesicht, wo nicht mehr zwei Dinge miteinander verknüpft werden die verschieden sind und Ähnlichkeiten haben, sondern ein Wesen erscheint als ein andres im andern, das seinen Sinn enthält, das sein Zeichen, fast sein Leib ist, kraft der geheimnisvollen Solidarität des Alls mit jedem seiner Wirksale: dies ist die mimische Allgegenwart des Dichters, sie bekundet sich ebenso in seiner Seelentausendfalt wie in seiner Dingdurchdringung. Er entnimmt dem All die tausend Einzelformen worin es sich jeweils versteckt und zwingt den Proteus mit Gleichnissen sich zu verwandeln oder zu

zeigen wie er ihn braucht. Beispiele für diese Transparenz der Verwandtschaft und der Eigenschaft sind im „Richard III." die verschiedenen Tiernamen womit seine Opfer den Frevler verwünschen: der blutige Eber, die bauchige Spinne, der geschwollne Molch.. Schreie des duldenden Grimms und doch auch Blicke in die Natur des furchtbaren Wesens, das zugleich tobt, lauert und sich bläht, zugleich heiß, kalt und giftig — nicht körperliche Züge Richards sondern seelische Wirkungen erscheinen in solchen Tierbildern.

Das unterscheidet die Metaphern des reifen Shakespeare etwa von denen Homers und Dantes: sie zeigen weniger als sie suggerieren. Die großen Epiker fixieren einen neuen oder fremden einmaligen Vorgang durch das Gleichnis mit einem bekannten, alltäglich wiederholten: etwa Ajax, der im Getümmel standhält wie ein Esel unter den Schlägen, oder Odysseus, der sich auf sorgenvollem Lager wälzt wie der Magen am Feuer, oder die Schatten die sich um Dante drängen wie die Einheimischen, wenn der Bote mit neuer Mär heimkehrt, oder die Seligen der Himmelsrose, die wie Bienen im Blumenbeet schwärmen — immer handelt es sich um ein Verdeutlichen des Entlegneren, Höheren, Seltneren durch ein Näheres und Vertrauteres. In den Anfängen der Sagekunst hat das Gleichnis die Aufgabe zu verdeutlichen, zu vergegenwärtigen, zu festigen, wie das eine ursprüngliche Aufgabe der Worte und der Buchstaben selber war. Auch solche Gleichnisse finden sich bei Shakespeare, besonders bei dem frühen, dem Shakespeare der „epischen" Stufe. Doch mit zunehmender Meisterschaft mehren sich bei ihm die dynamischen Metaphern, die das eigentlich Unsichtbare, Geist, Geschehen, Stimmung, Art durch sinnliche Zeichen sichtbar oder besser wirksam machen: nicht so sehr das minder Klare zu klären oder zu erklären als das Geheime zu offenbaren ist ihr Sinn. Homer lebte in einer an sich schon sinnlichen Welt, ohne Transzendenzen außer der Ferne und der Fremde. Dante lebte in einer schon vergeistigten Welt, deren Transzendenzen jedoch bestimmt und beinah sinnlich lokalisiert waren: mit seinen Allegorien hatte er nur das Jenseits diesseitig zu fassen. Shakespeares geistige Welt bestand nicht aus jenseitigen Räumen und Ordnungen, sondern aus einem Fluten von Kräften und Wirkungen, und wenn er als Gestalter sie bannen wollte, fand er in der Sinnenwelt keine Ähnlichkeiten des Seins, sondern Verwandtschaften, Sympathien des Wesens.

Shakespeares Gleichnisse sind eine Zeichensprache aus lauter erblickten und wahrgenommenen Dingen der Körperwelt für die Kräfte

und Vorgänge der geistigen Welt: so wie unsre Buchstaben feste Zeichen sind für immer wechselnden Sinn oder Lauf. Er hat selbst sein Verfahren im „Sommernachtstraum“ gekennzeichnet:

> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luftige Nichts und gibt ihm feste Stätte.

Dabei ist sein Wahrnehmungs-umfang unbegrenzt und seine Wahrnehmungs-intensität derart, daß Vertreter aller Fakultäten ihm eine genaue Erforschung gerade ihrer Fachbereiche zuschreiben konnten. Es ist aber nicht Forscherfleiß, sondern Tiefblick und Raschblick eines Wahrnehmers dem das All in jeder Fiber seines Wesens gegenwärtig mitschwingt.

Sehen wir ab von der Art der Shakespearischen Bildlichkeit überhaupt, so erscheint uns „Richard III.“ als das erste Werk worin sie nicht mehr mit bewußter Virtuosität, sondern aus dem Ganzen des dichterischen Schaffens wirkt, von dem mächtigen Schwung einer einheitlichen Vision zugleich geschwellt und gebändigt.. deshalb war hier der Ort davon genauer zu sprechen.

Wie dies erste Meisterwerk Shakespeares seine überströmenden Gesichte aus selbständigen Schmuck- und Prunkstücken des Konzettisten zu unwillkürlichen Atemzügen eines poesiedurchdrungenen Körpers macht, so auch den Überschuß an Geist der sich in rhetorischen Antithesen und Steigerungen, in dem Spiel mit der Vielsinnigkeit der Worte oder in der Spannung zwischen Anschauung und Begriff entlädt. Shakespeare war besessener Visionär und künstlicher Rhetor.. beide Gaben ließ er, wie wir bei seinen frühen Lustspielen, seinem „Titus Andronicus“ und den drei Heinrichs-historien bemerkt, solange fast zuchtlos walten, als der unmittelbar dichterische Zwang sie nicht überwältigte. „Richard III.“ ist reicher an beredten Gegensätzen, an genau durchgeführten Stichomythien, an symmetrischen Steigerungen als die bisherigen Dramen, aber da das gesamte Werk von baulichen Gleichgewichten getragen ist, da darin durchgehends der „gigantische Reim“ waltet, so wirken die verwegenen Geist- und Redekünste hier nur als Wiederholungen des einheitlichen Gesetzes aus dem das Ganze gewachsen ist.. wie Äste und Zweiglein welche den Stamm wiederholen, indem sie ihn besondern und verfeinern. Freilich könnte gerade dies Drama die Mär von Shakespeares Sturm und Drang oder Naturalismus widerlegen: es ahmt keinerlei

Natur nach, sondern verwendet die Elemente der Natur und des Schicksals zu neuen, höchst künstlich und geistig gebildeten Kristallen. Wie die Pyramiden oder das Colosseum eben durch ihre Riesigkeit wieder an natürliche Felsgebirge erinnern und fast den Kunstwillen der sie gefügt verbergen, so auch die strengste Dichtung Shakespeares. Hier sind menschliche Charaktere und Schicksale zu Gebilden und nach Gesetzen gefügt die alles eher sind als „Nachahmung" einer sonst vorhandenen Natur. Die Lebendigkeit der neuen Schöpfung wird oft verwechselt mit der Natürlichkeit der alten, und man deutet das Gefühl ursprünglichen Lebens, das wir der Seele des Dichters danken, gern aus den Stoffen die er benutzt und die uns gleichfalls dieses Gefühl des Lebens vermitteln. Man fixiert das Leben, das eine rege Kraft ist im Menschenwerk wie im Naturgewächs, gern an uns vertrauten Gegenständen der Natur und meint eben diese überall wieder zu erkennen wo jene Kraft „Leben" uns entgegendringt auch aus einer ganz andren Quelle.

SONETTE UND EPEN

WENN wir von den frühen Lustspielen und Königsdramen uns zu irgendeinem andren Werk Shakespeares wenden, so gewahren wir darin die Spuren einer Seelenerfahrung, eines Durchbruchs die uns auch ohne den Anhalt äußerer Zeugnisse einen andren Reifezustand Shakespeares bekunden: „Titus Andronicus“ wie „Verlorne Liebesmüh“, „Komödie der Irrungen“ und „Die beiden Veroneser“, „Heinrich VI.“ und „Richard III.“ sind von einem weltkundigen Merker und Blicker geschrieben der wohl sinnliche Wallungen und heldische Spannungen gekannt, doch noch keine alldurchschütternde und auflockernde Sinnenleidenschaft, keine verzehrende Glut und quälende Versuchung, keinen Kampf zwischen Begier und Vernunft bis an den Rand des Wahnsinns oder Frevels. Gerade die Darstellung der Brunst bei Aaron und Tamora, der Untreue im Proteus, des sündigen Bundes zwischen Suffolk und Margareta und der verliebten Schwärmerei in Navarra bezeugt die seelische Unberührtheit des Poeten bei scharfer Beobachtung. Eher noch schwingt sein Gemüt in den ritterlichen Macht- und Ehrkämpfen der Königsdramen: „Richard III.“ kommt aus eisern keuscher Luft des Geistes.. einerlei welche sinnlichen Abenteuer sein Dichter schon bestanden: ergriffen und geschmeidigt haben sie ihn nicht — sie mögen ihm widerfahren sein: erfahren hat er sie nicht. Alle andren Werke Shakespeares setzen bereits die Mündigung der Seele durch Eros voraus, durch die allmächtige Leidenschaft die vom Geschlecht ausgehen kann, aber darüber hinaus, alle irdischen Erscheinungen und überirdischen Werte umspielend, recht eigentlich Welt erleidet, erschafft und vernichtet. Man vergleiche den begehrenden Machtsinn Richards III. mit dem verzehrenden des Macbeth, um den Unterschied zu begreifen zwischen dem Ton eines erotisch erschütterten, leidenschaftbesessenen Wesens und dem geschlossenen Manneswillen. Niemals tritt der Dichter selbst aus der Weltvernunft heraus, aber der spätere Shakespeare kennt ein für allemal den süßen Schauer und das bittre Grauen der Vernichtung, die Einheit von Tod Liebe Leben, den geheimnisvollen Übergang, der dem frühen fremd war, trotz hellen Erdenblicks und einfühliger gebärdiger Seelenkunde.

Wir meinen den Eingang Shakespeares in das neue Seelengebiet dort zu finden wo die sinnliche Leidenschaft — Begier, Versuchung, Liebe — mit der Heftigkeit einer neuen Offenbarung, mit einseitiger Virulenz zuerst erscheint, noch nicht eingelassen in breite Welt, noch nicht ausgegossen in das vielfältige Menschengeschehen, noch nicht

mit späterer Meisterschaft beherrscht und eingegliedert dem durchdrungenen Kosmos, sondern mit gesteigerter Glut, ja Hitze, mit neugierigem oder neusüchtigem Kunsteifer und zugleich mit Entdeckerlust und Beschwörerfreude ergriffen. Denn was Shakespeare auch erfuhr, immer war er Künstler, und jeder frische Eindruck erregte ihn zu frischem Ausdruck und zur Formung neuer, intensiverer Mittel, zumal der Rede. Seine beiden Epen, seine frühen Sonette, der „Sommernachtstraum" „Romeo und Julia" diese vier Werke heben sich innerhalb Shakespeares Gesamtschaffen ab durch die sinnliche Liebesluft und den erotischen Frühwind der sie durchweht. Das Verlangen in jeder Form, von der dumpfen Wollust bis zur teuflischen Begier, von dem marternden Fieber bis zur seligen Sehnsucht durchwaltet diese Dichtungen als etwas beunruhigend Neues. Um die ersten neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts, etwa um Shakespeares Wende vom dritten zum vierten Jahrzehnt, während des Übergangs vom Jüngling zum Mann müssen sie geschrieben sein, den äußeren Belegen wie den inneren Zeichen nach.

Jede solche Seelenerschütterung ist gleichsam ein Beginn der den Künstler zwingt sein All von neuem anzufangen, nochmals in sich zurückzugehen. So sind oft spätere Werke, die an solch einem frischen Quellpunkt anheben, technisch enger und befangener, unmeisterlicher als die reiferen Werke einer schon beherrschten Stoffebene aus früheren Jahren: „Heinrich VI." ist seelisch reifer und reiner als das Theatergreuelstück „Titus Andronicus", aber technisch ungewandter, weil es mit dem mächtigeren vaterländischen Geschichtsgehalt zu ringen hat, der für den Dichter noch neu ist. Erst mit „Richard III." erreicht Shakespeare diejenige technische Herrschaft über das höhere Bereich die er auf der niedrigeren Ebene schon früher erlangt. Die Liebe, die doch noch mit heißerer Wucht ihn erfüllte, sich seiner ganzen Person dringlicher bemächtigte als die Teilnahme an den Theaterstoffen, den Gesellschaftssitten und Geistspielen und der heimischen Geschichte, nötigte ihn erst recht zur Verdichtung unter Preisgabe einer schon erreichten Weite und Helle. Die ersten Liebesdichtungen Shakespeares lassen nur durch die brünstige Glut die Spannkraft, nur durch die üppige Schwellung die Lebensfülle ahnen welche nachher einen ganzen Weltkreis durchwirken konnte .. noch ist das sengende Licht nicht in blühende Farben umgesetzt. Freilich, der unfehlbare Bildnergriff, der bis in die Brunst hinein nie flimmernde, immer klarfeste, zugleich rund und tief schauende Sachenblick und die abgründige Seelenkunde bewähren sich auch hier schon, nur daß sie eben aus

Mangel an gemäßen Räumen und Massen sich mit monomanischer Gewaltsamkeit im allzu beschränkten Zirkel pressen. Der michelangeleske Genius versucht sich hier noch als Miniaturist. Hier hat er gleichsam die Dimension der seelischen Tiefe entdeckt, nachdem er sich zuerst, wie die meisten jungen Genien, mit zunehmender Kunst in der Breite und Höhe versucht hatte. Seine Allkräfte vom kleinsten Raum aus zu üben hat er in seinen ersten Sonetten und Epen unternommen, in denen zuerst seine artistische und seine erotische Leidenschaft sich vereinen. Denn inbrünstiger Künstler ist er auch hier wie überall, und je glühender sein Lebensdrang schwillt desto nachdrücklicher spannt sich sein Gestalterwille.

Seine Vorstellungen der Kunst und des Schönen hatten sich seit „Titus Andronicus" und „Verlorene Liebesmüh" noch nicht gewandelt, und noch immer galten ihm die Schrecknisse des Seneca, die Redekünste des Petrarkismus und die allegorische Bildpracht der italienischen Hochrenaissance aus der Nachfolge des Ariost und Tasso mit ihren marinistischen und euphuistischen Wülsten oder Schnörkeln als nachahmenswürdige Muster, die möglichst starke Spannung zwischen Sinnenfülle und Geisteshelle, das antithetische Spiel mit begrifflich ausgedeuteten, dialektisch geschliffnen Gleichnissen als der eigentliche Kunstreiz und die vornehmste Aufgabe des Dichthandwerks. Er wählte sich zwei Motive die auch der Bildkunst seines Zeitalters besonders geläufig waren — Vorgänge die zugleich dem sinnlichen Reiz, der rührenden oder begierigen Empfindung und der werbenden Beredsamkeit im kleinsten Raum mannigfaches Spiel erlaubten. Sowohl der Venus Werben um den schönen Jüngling und ihre Totenklage als das Drängen des Tarquinius und der Jammer der geschändeten Keuschheit mußten in besondrem Grade die Phantasie eines sinnentrunkenen Szenikers und Dialektikers locken: es sind Vorgangsbilder, Redekämpfe und Brunst-stücke zugleich, und wenn Shakespeare seine geschlechtliche Besessenheit entladen wollte, eh er reif genug war mit der neuen Leidenschaft die Gesellschaft zu durchdringen und die Natur zu verzaubern, und doch zuviel Künstler und Redehandwerker, um sich in losen Liebesklagen zu ergehen, so konnte er kaum faßlichere Motive finden als die beiden Notzuchtsmären aus dem Altertum. Den Liebesbesessenen verrät dabei die Wahl zwei solcher Vorgänge, den geborenen Künstler die rednerische und malerische Entfaltung, den Dramatiker negativ der richtige Instinkt der solche Vorgänge nicht in einen szenischen Schicksalsablauf zerdehnt, und positiv die doch überquellende Kraft der aktiven Vergegenständ-

lichung und das Verlangen, eine ganze Welt in das enge Geschehen zu pressen. Wenn Shakespeare sonst aus einem Motiv heraus mühelos eine Welt entwickelt, so hat er hier, umgekehrt, ein enges und heftiges Motiv mit erotisch künstlerischem Eifer um seiner selbst willen behandelt, aber doch seinen Reichtum nicht gebändigt.. er dringt rings heran. Es bedarf nur eines Winks, um das Zentralmotiv mit fernhergeholten Schilderungen zu umlagern, die sich verselbständigen zu eigenen Naturbildern wie des Pferdes, Hasen, Ebers, oder zu moralisch pathetischen Prunkreden über die Liebe und das Schicksal, oder zu Geschichtsbildern, wie der Untergang Trojas. Die arabeskenhafte Schwellung, die Überladung des eigentlichen Ereignisses mit zentrifugalen Schmuckmotiven, aus dem Anprall einer schon welthaltigen, aber noch nicht weltgestaltigen und weltgewaltigen Phantasie ist das eigentlich barocke Stadium Shakespeares. Das Überwiegen der Dekoration über die Architektur, sowohl dem Gehalt als der Masse nach — eine Barock-krankheit — hat er bei aller Wucht und Pracht seiner Ziergaben in seinem dramatischen Schaffen vermieden, und immer seine jeweils schöpferische Leidenschaft weltweit gemacht, niemals die Welt die er hegte monomanisch ins Enge gezwängt oder gewulstet.

Abermals die unbekümmerte Verschwendung eines unverantwortlich und unermeßlich Reichen die uns im „Sommernachtstraum" etwa in den Bildern der verwirrten Natur beim Liebeszwist zwischen Oberon und Titania überwältigt.. das Ausschütten eines Füllhorns überschwenglicher Einfälle ohne Rücksicht fast auf das dramatische Erfordernis. Noch im „Heinrich IV." waltet der wahllose Zauber des göttlichen Vergeuders. Der Shakespeare der frühen Lustspiele ist noch nicht so gelockert, der Shakespeare der ersten Königsdramen ist den schweren Stoffmassen eben gerade gewachsen und hat keinen Überschuß zum Spielen, der reife Shakespeare wirkt seinen freilich ungeheuren Reichtum ganz in seine riesigen Welten ein ohne den spielerischen Leichtsinn seiner morgendlichen Finderjahre: Im „Julius Caesar" „Hamlet" „Macbeth" „Lear" „Antonius" ist die Fülle in den Hauptmotiven, den Gestalten und Schicksalen selbst, nicht mehr im Geranke und Geflimmer um sie herum: da ist kein überflüssiges, überschüssiges Spiel- und Glanzwort mehr, wennschon die notwendigen Worte selbst den Überschuß seiner Seele bekunden. Wir möchten den Überschuß auch des Spiels, des „Knaben Lenker" nicht missen: sie ist der Jugendzauber des Shakespeare der das unerschöpfliche All seines eigenen Wesens beim Kontakt mit dem All der Natur und der Gesellschaft entdeckt, unter dem ersten Rausch, dem neuen Drang und

der frühen Qual der Liebe. Damals ist die Phantasie für ihn nicht nur die gestaltende Kraft seiner gesichtigen Lebensfülle, sondern das Funkeln und Knistern seines Schaffensakts, Reibung und Entladung.. und seine beiden Epen, worin die Gleichnisse gewichtiger und dichterischer sind als das Verglichene — die Vorläufer seiner ersten Liebesdramen worin die Gestalten noch umlagert sind von einer Schicht überschüssigen Blusts — verraten uns neben den Sonetten zum erstenmal den Vorgang wodurch Shakespeare aus dem gewandtesten Szeniker und geistreichsten Redekünstler des englischen Dramas, aus dem männlichsten und geschmeidigsten Geschichteseher der europäischen Spätrenaissance zum Künder der Lebenskräfte und ihrer Leidenschaften geworden ist, zum Dichter der schwellenden, schwebenden und erschütterten Seelen und all ihrer Landschaften. Es ist gleichgültig wer der Anlaß dieser Leidenschaft geworden. Wenn die Stunde reift, findet der Genius seine Wunschbilder oder erschafft sie sich und uns kümmern nicht die meist stummen oder leeren Namen der Geliebten, sondern nur die Gesichte die in sein Werk übergegangen.

Die Sonette deuten darauf hin daß Shakespeares Glut sich um einen schönen adligen Jüngling zuerst verdichtete, er heiße nun wie er wolle. Wo der Gestaltungsdrang, der plastische Trieb gewaltig ist da waltet immer mit mehr oder minder gutem Gewissen der Sinn, die Sinnlichkeit für den schönen Leib als den Träger der erscheinungswilligen Seele, den Mannesleib, wie der Frauenleib den Zeugungstrieb reizt als Träger des stoffbedürftigen Lebens. Die Renaissance, mit ihrer Heraufkunft der antiken Werte, hat diesem nie ganz verschwundenen, aber christlich verpönten und verhüllten Drang wieder das gute Gewissen und das offene Gesicht gegeben. In dem Kunstreich des italienischen Neuheidentums erscheint er, nach den unterirdischen Empörungen mittelalterlicher Männerbünde (wie des Templerordens) oder orientalischer Anflüge, bald mit dreistem Freimut, gewürzt durch den modernen Frevelsinn, abgehoben gegen das christliche Gewissen, an den Höfen bis zur Kurie hinauf, bald mit heroischem Ringen gegen das Sündegefühl wie bei Michelangelo, bald mit heiterer Genußsucht, bald mit platonischer Verklärung. Von Italien aus verbreitete er sich über ganz Europa und ergriff mit besonderer Kraft die kriegerischen und die künstlerischen Kreise. Das englische Theater war durch sein Künstlertum und seine außergesellschaftliche „Ausgelassenheit" für solche heidnischen Renaissance-fluida empfänglich und mit Grund ist der geistige Gründer der elisabethanischen Dramatik, Marlowe, als Gotteslästerer und Kna-

benschänder verschrien. Daß die Frauenrollen von jungen Männern gespielt wurden verbreitete erst recht in der Bühnenwelt eine sinnliche Luft, die sie unterschied von den bürgerlichen Hängen und den Familienansprüchen der geordneten Gesellschaft. In solchem Bereich außergesellschaftlicher Reize, Sitten und Vorstellungen, mit dem mächtigsten Bildnerdrang aller Zeiten, empfänglich für jede Art Schönheit, Zauber und Versuchung, wird Shakespeare, außer manchen sinnlichen Entladungen welche ihm willige Frauen gewährten, auch die sinnlich geistige Spannung erfahren haben welche die unerfüllbare und unentladbare Liebe zum schönen Jüngling erregt. Von diesem Zustand der Steigerung, Versuchung, Schwellung und Qual sind seine ersten Sonette und seine Epen die dichterischen Zeugnisse, und indem wir nach dem Blick auf Shakespeares gesellschaftlichen Umkreis uns seinem Werk zuwenden, empfinden wir das nicht zu erklärende Einmalige seiner Seele, die alle Fremdtümer in eigenes Gesicht und Gedicht verwandelt.

Die schönsten Sonette Shakespeares entstammen erst einer späteren, der eigentlich tragischen Zeit ihres Dichters, der Wende von liebender Leidenschaft zum Weltschmerz, der in den Sterbeszenen Heinrichs IV. als Stimmung, in Caesars Brutus als Seele und im Hamletdrama als Verhängnis erscheint. Wir werden sie noch in diesem Dunstkreis betrachten. Ihre eigentlich dramatische Spannung, die lyrisch-dialektisch sich ausspricht, nicht szenisch-dialogisch sich darstellt, ist der Kampf zwischen seinem Blut und seiner Vernunft mit ihren beiderseitigen Hilfstruppen, auf seiten des Bluts die Wollust, Schönheit, Demut.. auf seiten der Vernunft die Ehre, Frommheit, Würde. Auch die Wahl zwischen dem blonden Jüngling und der schwarzen Dame erscheint als eine Versuchung, als ein Ringen zwischen Seelenliebe und Sinnendurst und kreuzt sich mit dem Kampf zwischen dem Selbstsinn eines ehrbedürftigen Mannes und der Selbstaufgabe eines besessenen und vergessenen Minners. In diesen Wirbel werden dann die beruflichen und gesellschaftlichen Anlässe und Antriebe hereingezogen. Die Liebe erscheint bei ihm nicht als eine platonische Erziehung zu Gott.. ein ganz weltliches Gemüt empfindet ihre Unbedingtheit in sich selbst, ohne den Überschwang ins Jenseits, der zugleich Entlastung bedeutet. Bei Michelangelo nimmt sie die Form eines Kampfs zwischen Himmelsandacht und Erdenglück an.. für Shakespeare ist die Gottheit kein transzendentaler Weltenrichter, sondern das Leib und Seelen durchwaltende Erdgesetz selbst.. und die Ehre — nicht so sehr als Anerkennung durch andre, sondern als un-

mittelbares Würdegefühl, verwandt mit dem unreflektierten Reinheitsverlangen oder Schamgefühl, das ebenfalls nicht erst von den Augen der andren geweckt wird — lebt bei ihm mit der Gewalt einer Frömmigkeit, eines Gottesglaubens. Doch erst im Lauf der Jahre hat die Hingabe an einen fahrlässigen Jüngling, die sinnliche Verstrickung an eine fragwürdige Schöne, das Schwanken zwischen zwei gleich unerfüllbaren und demütigenden Hörigkeiten den Dichter gemartert, nachdem der erste Rausch des Findens verflogen war, ohne den Bann zu lösen, nachdem des Dichters Würde männlicher und fester, durch Erfolge auch von außen bestätigt, verletzbarer, die unausweichbare Knechtschaft deshalb noch schmerzhafter empfand. Verfolgt man den Gang des seelischen Dramas von dem die Sonette der lyrische Bericht sind, und das etwa ein Jahrzehnt in Shakespeares Leben gewährt haben mag, so gewahrt man zuerst eine freudige Huldigung vor dem neuen bezaubernden und gnädigen Gönner, ein verstecktes und verdrehtes Werben, dann eine immer zunehmende Leidenschaft für den unentbehrlichen, dann alle Qualen des enttäuschten Minners im unentwirrbaren Doppelnetz. Mehr und mehr lagert sich das dichterische Pathos von dem Gegenstand der Minne auf den Zustand, von dem Herrn und der Herrin auf die Herrschaft, und die Sonette, begonnen als die schwärmerische Widmung eines Untergebenen, enden als die weltschmerzliche, wennschon immer beherrschte Klage des gequälten Herzens über der Zeiten Spott und Geißel, des Stolzen Druck, verschmähter Liebe Pein: der Geliebte und die Begehrte werden nur zu Trägern und Sinnbildern der irdischen Unbill überhaupt.. der holde Liebeswahn ist erloschen, die finstre Glut und Qual ist geblieben und gewachsen, und der alldurchschauende Weise, dem der Wahn erloschen, trägt die Last der höllischen Welt, die er nicht abwerfen kann und der er nicht entfliehen kann, weil sie nicht auf ihm oder über ihm liegt, sondern mit ihm selbst eines ist. Keine platonische oder christliche, keine mystische oder indische Verklärung oder Flucht erlöst den heroischen Erdendichter von der Wirklichkeit seiner Natur und seines Schicksals.

In dem Maß als die Helle des Dichters über seine Liebe und ihren Gegenstand wächst nimmt auch seine Glut zu, seine Einsicht steigert seine Leidenschaft und vielleicht nur in Shakespeares Sonetten ertönt solche Spannung ohne Schwärmerei und ohne Verzicht — völlige Liebe bei truglosem Wissen, weißglühend und demanten. Der Weg Shakespeares von der sinnlichen Regung zur geistigen Leidenschaft, von der geistigen — gesellschaftlichen oder geschichtlichen —

Schwingung zur tragischen Erschütterung, den wir von den ersten Lustspielen und Königsdramen bis zu „Hamlet“ wahrnehmen, läßt sich auch durch die Sonettenreihe hin verfolgen. Die ersten 13 Sonette weisen noch in den Bereich der frühen Lustspiele mit ihrer Rhetorik, das unstreitig vorhandene Gefühl ist zunächst nur Vorwand für modisch geistreiche Kunsteinfälle und Gleichnisspiele, als gälte es nur eine höfische Redeaufgabe zu lösen: mit möglichster Mannigfalt von Wendungen die Gründe zur Fortpflanzung einem schönen Jüngling dichterisch einzuprägen. Doch dahinter steht das Pochen und Drängen einer sinnlichen Begier, ohne welche die Redekunst gar nicht in Bewegung gesetzt worden wäre: es ist in Ton und Lage, ja selbst im begrifflichen Motiv genau die gleiche Begier die das Werben der Venus in „Venus und Adonis“ heizt.

In das Werben der Göttin um den holden Jüngling hat Shakespeare seine eigenen Wünsche und Wunschbilder für den Barockgeschmack unverfänglicher versteckt oder umgesetzt als er es in den Sonetten durfte. In den ersten Sonetten bekennt er, unter der geläufigen Huldigung und fast sittlichen Mahnung, sein zärtliches Ineinander von Scheu und Verlangen.. in „Venus und Adonis“ gibt er das Bild des Geliebten selbst, seine Gestalt, seine Gebärde, den reizenden Trotz und die bezaubernde Sprödheit des herbsüßen noch unerwachten Jünglings, und er gibt das sinnliche Bild als Vorgang, dramatisch-dialogisch erzählt: die Sonette, an den only begetter selbst gerichtet, reden von dem Dichter und seinen Gefühlen und gestatten nicht die völlige Darstellung seiner Wunschbilder.. die Erzählung vergegenständlichte und verbarg zugleich die geheime Quelle und den inneren Brand seiner Liebe. Denn weniger die Gefühle der Venus als das Wesen des Adonis ist ihr Ursprung. Doch das heikle Schmachten, Erringen, Verlieren, Bangen und Trauern der Göttin, das eigentliche Geschehen aus dem die Erscheinungs- und Vorgangsbilder sprühen, gleichsam als Funken oder Wellen des erregten Sinnenüberschusses, ist hier keineswegs bloß kalte Schilderei, wie es die spitzfindige Redekunst des Vortrags glauben machen könnte, sondern Entlastung eines brünstigen Verlangens nach dem Schönen. Adonis ist mit Liebe gesehen wie nur irgend ein Held oder Weib Shakespearischer Dramen.. die erste Shakespeare-gestalt die so gesehen ist, trotz Biron, wie das Werben der Venus die erste glühende Darstellung des Liebesverlangens — und nicht nur des weiblichen — bei Shakespeare trotz Tamora und Margareta von Anjou. Ja, gerade der Vergleich mit diesen beiden Begehrerinnen verdeutlicht die Gewalt des Gefühls, den neuen Seh-

bereich in der neuen Dichtung. Hier erst spüren wir das Klima der Liebe, in den ersten Dramen hören wir nur von ihr. Und von diesem Klima zehren nun erst üppig die sämtlichen Sinnenerfahrungen, auch solche die von vornherein nichts mit dem Geschlechtsdrang zu schaffen haben.

Durch die sinnliche Leidenschaft erwachen in Shakespeare die Werte der Sinnenwelt überhaupt und von der erregenden Mitte, vom schönen Menschen aus dringt seine Wahrnehmung in die übrigen Wesen. Vergleicht man die Bilder des Pferdes, des Hasen, des Ebers, selbst noch des Adonis-röschens in „Venus und Adonis" mit den genauesten Beschreibungen in den bisherigen Dramen, so vernimmt man, über die Ansprüche der schildernden Gattung hinaus, eine ganz frische Empfänglichkeit, ein wahres Fibern der Organe für das Erscheinende, einen wahren Erscheinungsdurst, den wir beim jungen Szeniker noch nicht kannten, unbeschadet seiner Merkfreude und -gabe. Wem der Brand der Leidenschaft nicht die Erscheinungen auslöscht, wie den Mystikern oder Ekstatikern, dem erhellt und verinnigt er sie: den echten Gestaltern. Beim jungen Goethe erleuchtet die Friederiken-liebe erst die allseitige Natur-sicht, in Dantes Vita Nuova beginnt mit dem Morgen des seelischen Gefühlsausdrucks zugleich die Wiedergabe der Eindrücke, und Shakespeare, freilich von vornherein schon mehr als die Genien der empfindsam innigen und der scholastisch mystischen Zeiten dem Sinnendasein zugewandt, ist durch fleischliche Lockerung ganz ihr geistiger Herr und Künder geworden.

Die beiden Epen sind Improvisationen aus einem einheitlichen Vorgangs-gesicht heraus, durch den Sprachakt selbst entstehen die üppigen Einzelbilder womit die Handlung durchwirkt, oft verdeckt wird. Man unterscheidet deutlich was dem Dichter von vornherein geschwant, was er im Blick und Griff hielt: das Werben der Venus um den ausziehenden Jäger, sein sprödes Wehren, sein Erliegen, seine Flucht und die Totenklage .. und was ihm während des Sagens, gleichsam zentrifugal, aus der Fülle seiner heißen Phantasie eingefallen ist, was ihm aus Nerven, Poren, Fasern seiner Sinne zurann: die Naturschilderungen. Es ist wichtig daß besonders Tier- und Jagdbilder ihm zudringen. Die animalische Liebe ergreift von selbst die warmen und prallen Zeichen ihrer Art: die strotzende Stärke und Brunst des herrlichen Pferdeleibs mit dem unbändigen Drang, die flinke Lebensangst des Hasen und die schäumende Wut des Keilers — es sind drei animalische Begleitmotive, drei Tierkreiszeichen der Animalität selbst aus der diese Dichtung stammt, gewiß keine bewußt gewählten Stim-

mungssymbole, ebensowenig bloße Zierstücke des Schilderungsvirtuosen. Der Wandel, der Licht- und Witterungswechsel der mythischen Novelle kommt durch diese drei scheinbar zufällig sich folgenden Tierbilder zum suggestiven Vorschein: üppige Lust, bebende Angst, tödlicher Ungestüm: es sind nur die Seelenzustände der Begehrerin Venus selber und verschiedene Phasen ihrer Leidenschaft in tierischen Gleichnissen — weder Allegorien nach Art der mittelalterlichen Tierbücher noch dingliche Staffage des Malraums, wie sie der moderne Materialismus sucht. Das wüchsige Ineinander der sinnlichen Erscheinung und der seelischen Lagen, wie die Natur in jeder Blume zugleich Landschaft, Jahreszeit und Himmelsstrich mitbezeugt, wiederholt sich in Shakespeares Schöpfung. Jede Einzelheit ist nicht nur Beschreiben mit malerischer Hell- und Scharfsicht, sondern durchgespürt mit leidenschaftlichem Sinn für Aktion und Funktion jedes Gliedes und mit dramatischem Nerv. Es gibt in der malenden Dichtung keine genaueren und nachdrücklicheren Tierbilder — und man begreift daß Jäger, ja Tierforscher, selbst Botaniker Shakespeare zu einem Fachmann machen wollten. Was ihn aber von den sachlichen Kennern wie Haller und den andächtigen Beschreibern wie Brockes, ja selbst von den epischen Sehern wie Homer und Goethe unterscheidet, ist die sinnliche Spannung des Dramatikers, dessen erwachter Eros in die sichtbaren Dinge schießt und zum erstenmal der Erscheinungswelt mächtig und gierig wird.

Doch ist dies nur die eine Seite des Erwachens, die andre, vielleicht noch erstaunlichere ist die geistige Durchleuchtung des sinnlichen Geschehens, die neue Schicksalshelle des jungen Dichters. In Sentenzen und besonders in dem großen Fluch über die Liebe wird auf einmal der Grund dieser Dichtung transparent und Shakespeares Lebenswissen kommt in hellen, oft furchtbaren Formeln vorwegnehmend empor. Hier zum erstenmal tönen die Sinnsprüche über Menschenart, Schicksal und Leidenschaft, die nicht mehr wie die der frühen Komödien und Königsdramen aus Sittenkunde kommen, sondern aus eignem und offenbar qualvollem Erlebnis — lyrische Sentenzen zum Unterschied von den didaktischen der Gesellschaftsmerker, der geistlichen oder politischen Erzieher, auch von denen der Mystiker. Shakespeare ist in der Weltliteratur der eigentliche Meister solcher Spruchlyrik. Sie faßt nicht mehr wie die der Psalmen und Propheten, des Hiob oder Koheleth ein kollektiv, sondern personal und rational durchgebildetes Ichbild und heben sich nicht von einem Gottesglauben, sondern einer Erderfahrung ab. Auch fehlt ihnen jedes erbau-

liche oder erziehliche Ethos, wie es mit der biblischen Weisheit die des Dante gemein hat oder die des alten Goethe.. den einzigen die etwa aus der gleichen Tiefe des erlebten Wissens reden. Nur haftet Shakespeares männlich gedrungenes und dröhnend kargesWort selbst bis in die rednerische Ausladung und geistreiche Spitze hinein fester eben in dem Erlebnisgrund dem es entwächst: es löst sich aus dem Leid seines Sagers niemals bis zur beschaulichen Abstraktion (wie die zahmen Xenien oder die Maximen aus dem Bereich des Wilhelm Meister und der Wahlverwandtschaften) oder bis zur mystischen Entrückung (wie gewisse Sätze im Westöstlichen Divan). Doch bleibt es auch nicht lyrische Reflexion wie Petrarcas. Es ist nicht Ichsinnen, nicht Gottkunde, nicht Geistlehre, sondern erlittenes Lebens- und Weltwissen.

Dies Wissen ist schon sehr früh außerordentlich düster gefärbt, nicht durch die empfindsame Jünglingsschwermut die Shakespeare als Einzel-gefühl oder Gesamt-stimmung gekannt und gezeigt, in Romeo, in Biron sogar, sondern durch die abgründige Einsicht in das tragische Wesen der Menschwelt, in das Leben des Geschöpfs: es ist ein ganz wirklichkeitswilliger und -gläubiger, weder idealistischer noch asketischer Weltschmerz, kein philosophischer „Pessimismus" der das Dasein abmißt an einem vorgestellten, mehr oder minder gottgeforderten Wunschbild möglicher oder erstrebenswerter Vollkommenheit, sondern es erfährt in seiner unmittelbaren Fülle, Kraft und Spannung mit der empfindlichsten und wachsten Geistseele, als gefährlichen Zauber, als drohendes Geheimnis, als furchtbare oder reizende Erscheinung, als mächtigen Widerstand und ungeheure Aufgabe. Zwischen dieses Sinnen- und Seelenerlebnis und die Wirklichkeit drängt sich bei Shakespeare kein göttlicher Gesetzgeber, Richter, Tröster oder Erlöser: er ist vollkommen gott-los, vollkommen allein mit dem schweren reichen leid- und lusterfüllten Kräfteganzen des Alls. Wohl hat er Gottesvorstellungen und -werte der europäischen Menschheit als geschichtliche Einzelerscheinungen gelegentlich in die Stoffmasse seiner Visionen hineingewirkt, wie den Jenseitsglauben im „Hamlet", den katholischen Kult in „Maß für Maß" und in „Romeo und Julia", und ein Gefühl der Vergeltung überwaltet seine Tragödien, wennschon es fast mehr ein animalischer Gleichgewichtssinn als eine metaphysische Lehre oder gar ein theologisches Dogma bleibt. Aus der eigentlichen Gottesfurcht oder Gotteshoffnung, aus der katholischen oder protestantischen oder mystisch religiösen Andacht, aus einem heidnischen oder christlichen Gottes-

erlebnis entstammt seine Dichtung so wenig wie die Schöpfung selbst. Immer wieder drängt sich das Gleichnis des Weltschöpfers auf, der die selbstgenugsame Welt nicht aus einem Glaubensverlangen, sondern aus der Wesensfülle heraus geschaffen: nur ist Shakespeare zugleich erleidendes und erschaffendes Wesen, und darum kann ihm die Welt wenn nicht moralisch gut oder böse oder schlecht, so doch vital leidvoll oder freudvoll sich dartun. Von Dante und Goethe, selbst von Homer und den attischen Tragikern, gar von den Gesellschaftsdichtern unterscheidet ihn sein götterloser Lebensschauer oder -drang.

Als den Ursprung der Shakespearischen Qual, die dann als Weltschmerz sein ganzes Allgesicht durchdrang, verrät das jäh ansteigende und ausladende, dabei zugleich schütternde und strahlende Pathos, die geheimnisvolle Feierlichkeit der Fluchstrophen 190—194 in „Venus und Adonis" einen Liebesschmerz. Solch gewaltige Töne des Leidens und Wissens haben wir auch bei Shakespeare vorher nicht vernommen und sie stammen, so sehr sie rhetorisch lyrische Improvisation sind, nicht aus einer gelegentlichen Wallung oder Oberflächenkräuselung, sondern aus der unveräußerlichen Tiefe des Wesens: als endgültiger Ausbruch einer Seelennot, Seelennotwendigkeit. Wer als junger Dichter mit solcher echten Wucht die Liebe verwünschen kann und sei sein Fluch noch so sehr mit modischer Redekunst vorgebracht — der Sprachton, nicht das Satzkleid entscheidet — dem bleibt sie für immer entscheidende Lebensmacht und zugleich unausweichbares Verhängnis. Der Dichter des Romeo, des Othello, des Angelo, des Troilus und des Antonius, der Sänger der Liebe als weltschaffender wie weltvernichtender Leidenschaft beginnt würdig seine Laufbahn mit dieser antithetischen Weissagung der Venus. Die Motive die er hier zuerst anschlägt mit der erwachten Kraft des jungen Seelenkünders, ziehen sich fortan ab- und anschwellend durch all seine Werke. Die Spannung zwischen Liebe und Wollust, zwischen Wunschtraum und Erfüllung, zwischen Ewigkeitswahn und Vergänglichkeit der Liebe, die unlösbare Vereinigung von Gram und Freude, von Trug und Zauber: die Warnung des Lorenzo („Romeo II, 6"), die Zwiesprach zwischen Lysander und Hermia („Sommernachtstraum" I, 1: Wenn Leid denn immer treue Liebe traf) und das verräterische Sonett 129 sind nur die heftigsten und hellsten Formeln für eine Erfahrung wovon seine Liebeshelden und -opfer die sinnbildlichen Gestalten, die ewigen Mythen bleiben: für den Eros als Wahn- und Weltschöpfer. Liebesklagen als Gefühlsausbrüche und Gemütszustände, Liebeswissen als Lebenslehre oder Geschlechterphilosophie kennen viele, und Eros

als Weltschöpfer oder Gottesmittler haben Platon, Dante, Hölderlin, George gefeiert — als Erkenntnis, Seelenmacht und Weltereignis zugleich gezeigt hat ihn Shakespeare. Kein zweiter Genius erfuhr die Lebenszustände so unmittelbar, so unbezogen auf ein Ideal oder ein Sittengesetz, so ungebrochen durch moralische Reflexionen, so ganz eingesenkt in ihre Stunde und Stätte, ohne transzendentale Deutung oder Tröstung, ohne Empfindsamkeit, Ästhetik oder Mystik der Humanisten von Petrarca bis Goethe, und vor allem ohne jedes romantische Schweben und Schwelgen. Kein Dichter ist je weniger seinem Da-seins-schicksal ausgewichen nach oben ins Heilige, nach unten ins Tierische, nach innen ins Dunkle, nach außen ins Leere: wohl aber hat er mit einer Sinnenhelle, Herzensstärke und Geist-gegenwart ohnegleichen in sein immer offnes und zugleich festes Selbst die rege Erscheinungswelt und das frische Kräftespiel seines weltgewissen Zeitalters hereingeholt, die Erdendinge und ihre Gewichte wahrgenommen, die Menschen, ihre Arten, Lagen, Gaben eingesehen und darin die Gleichnisse seiner eignen Fülle gefunden. Der Genius des dramatischen Kündens allein sicherte ihn wohl vor der Verrücktheit, die Ausdrucksgabe vor der Wucht der Eindrücke und der Spannungen. Doch weil er ganz die Gewalt der Hingabe oder Begier kannte, das Glück des schönen Sinnenaugenblicks ohne Rückhalt, kannte er auch ganz die Marter seiner Vergängnis .. nur der gläubigste Liebende konnte den Trug oder Wahn, den Abfall so bis zur Verzweiflung wissen. Nur wer Schwung und Glut der Liebe so weltgroß, unersetzbar empfand, gewahrte auch den Ekel und die Leere der weichenden Wollust so höllisch wie dieser un-mittelbare, vollwesende, ganz im Zauber lebende Mensch. Gerade hier lag seine eigenste Spannung, die er nicht aufheben konnte durch Entwertung oder Verklärung. Sonett 129 ist keine Verwünschung der Liebe durch einen zur Askese bekehrten Wüstling, kein Gefühlsausbruch des enttäuschten Schwärmers, keine Anklage des Sittenrichters, sondern das Selbstbild des wissenden Erotikers mitten in der Qual auf die er nicht verzichten darf. „Venus und Adonis", mehr noch „Lucretia" sind die ersten dramatischen Gesichte aus diesem Wissen heraus: denn trotz des erzählenden und schildernden Gerüsts geben sie zunächst gegenwärtige Zustandsgebärden, nicht vergangenen Begebenheitsbericht. Wie es Venus, Adonis, Tarquin, Lucretia, Collatin, Hekuba, ja selbst dem Pferde, dem Hasen, dem Eber zumute ist, das ist der Grund seiner Eingebung und wie sich diese Gemütslagen durch Gebärde, Wort, Tat äußern, das ist ihre Erscheinungsform, umgekehrt wie bei Homer und selbst bei Dante,

um von kleineren Erzählern oder Schilderern zu schweigen, deren Gesicht anhebt beim Vorgang oder dem Ding und von dessen Eindruck aus die Zustände oder Kräfte offenbart. In seinen beiden „Epen" sind bereits keine leeren, nur gedachten, nicht gelittenen d. h. ungelebten Gebärden mehr, wie in den Königsdramen, in den Frühkomödien.. seine Mitleidenschaft dringt hinab bis ins Tier- und Pflanzenreich, hinauf bis in die Heilige oder die Göttin.

Was hier noch fehlt, was in seinen Königsdramen für den Bereich der vaterländischen und heldischen Spannungen bereits erreicht ist, das ist die Einheit von Menschenseele mit mythischer Welt: trotz aller sinnlichen Fülle der Gleichnisse und Raumschilderung bleiben die beiden Epen noch Einzelstudien, artistische Kunststücke eines großen Seelenkenners, nicht Weltbilder der Leidenschaft oder des Traums wie die späteren Dramen. So sehr Shakespeare Künstler, wägender und aller Mittel kundiger Handwerker der Szene und der Sprache war, hat er doch als Dramatiker nicht wieder so bewußt artistisch gearbeitet wie in „Venus und Adonis" und „Lucretia": nie wieder wollte er der feinen Gesellschaft so absichtlich sich als Meister der feinen Rede, der farbigen Schilderung und der spannenden Mär ausweisen wie mit diesen beiden Atelierdichtungen. In seinen Dramen durchdrang sich der schöpferische Zwang, der künstlerische Wille und der szenische Beruf zu einer unlösbaren Einheit: die Sonette sind zuvörderst Ausdruck des gequälten Herzens.. die Bühne war Shakespeares innere Form, um sein Wesen als „Welt" zu zeigen. In die beiden Epen ist viel von seiner Fülle eingegangen, auch die dramatische Tendenz, doch ihr Ursprung ist nicht das dramatische Weltgesicht, sondern die artistische Geschehnis- und Seelenstudie. Schon die künstliche Strophe ist ein Zeugnis für den rhetorisch artistischen Willen dieser Werke innerhalb Shakespeares Gesamtschaffen, unbeschadet der Lebensglut womit er sie durchdrang. Das Drama ist eine zufällige Kulturform der Gesellschaft in die er geboren war und die notwendige Naturform seines Wesens die ihm eingeboren war.. die Stanze ist eine willkürliche Redeform an die er von außen her geriet — hier gab er nicht Weltbilder, sondern Bilder aus der Welt, vermöge seiner Leidenschaft und seines Könnens.

Zwar hat Shakespeares Raum und Weltbedürfnis schon diese Einzelbilder nach allen Seiten hin erweitert, durch seine zentrifugalen Rankenschilderungen. Jedes Gleichnis wächst sich bei ihm zu einem vollen Vorgangsbild aus und die notwendigen Nebenfiguren, wie das Pferd, der Hase, der Eber in „Venus und Adonis" haben gleich ihr eige-

nes sinnbildliches Schicksal. In „Lucretia" begegnen wir bereits dem später oft angewandten Verfahren Shakespeares den Raum der Haupthandlung durch eine Doppelhandlung zu vertiefen und zu erweitern: die Schilderung des Trojanischen Kriegs, gespiegelt in dem Gemüt der Dulderin, gehört dahin.

„Venus und Adonis" und „Lucretia" entstammen demselben seelischen Klima und geistigen Willen, doch sind es untereinander so verschiedene Früchte wie die frühen Komödien oder die ersten Königsdramen. Gemeinsam ist beiden die Geburt aus der Sinnenbegier und die Darstellung brünstigen Werbens. Doch der Nachdruck liegt beim ersten auf dem unbefriedigten Verlangen und der Totenklage, beim zweiten auf der Versuchung, dem Frevel, dem Ekel und der Verzweiflung. Erst in „Lucretia" kommen die Elemente der künftigen Shakespearischen Tragik zum energischen Vorschein, und nicht zufällig erinnert Macbeth an die nächtigen Frevelschritte Tarquins: das Gesicht des gequälten, besessenen, getriebenen Verbrechers, der Ehre, Glück und Heil bewußt wagt um eines phantasie-geheizten Verlangens willen, ist seinem Geist heimisch geblieben und diesen ganzen Abgrund hat er zuerst in „Lucretia" beleuchtet, wennschon noch nicht mit solch sicherer Hand und solch heller Fackel wie im Angelo oder Macbeth. Dort erst ist die geistige Leidenschaft, das tragische Schicksal des Sinnentriebs, das ewige Mißverhältnis zwischen dem Wunschbild und der Erfüllung, dem Vor und Nach des schönen Augenblicks als Charakterhandlung und -ausdruck gestaltet, das Epos glossiert den Unglücksfall noch in dem Fluch der Venus — freilich von einem schon Wissenden. Tarquinius ist bereits einer der tragischen Verbrecher, Lucretia eines der tragischen Opfer Shakespeares, und ihre Taten und Leiden sind untrennbar von ihrem bestimmten Charakter, wie die Taten Richards und die Leiden der Desdemona. Dagegen kommt es bei Venus mehr auf ihre einzelne Leidenschafts h a n d l u n g an, bei Adonis auf den Widerstand und den Tod, und sie sind mehr als sonst Shakespeares Menschen nur Typen und Träger: Venus die brünstige Begehrerin schlechthin, Adonis der unerwachte Halbjüngling schlechthin, ohne eigenes Schicksal das eines wäre mit ihrer bestimmten Seele.

Mit dieser Einheit von Geschehnis und Charakter, wodurch das Geschehnis erst Schicksal und der Charakter erst welthaltig wird, tritt Shakespeares „Lucretia" aus der ariostischen Arabesken-epik der Hochrenaissance heraus, die Spenser ihm übermittelt hatte. Eine Gestalt Ariosts oder Spensers — nach dem Vorgang der ganzen höfischen Epik seit Chaucer — wird geschildert bald durch Eigenschaften,

bald durch Taten oder Leiden, bald durch Gefühle, durch ein Nacheinander oder Nebeneinander ihrer Erscheinungsarten. Die Innensicht mit Gebärdung nicht nur zu begleiten, sondern darzustellen, das Zumutesein nicht seelisch, sondern leibhaftig, das Tun nicht einzügig, als Zeitablauf, allenfalls mit Motivglossen, sondern raumsichtig und seelensichtig in einem, vielzügig, zu verwirklichen, das hat Shakespeare in „Venus und Adonis" zuerst, einerlei ob an gewichtigem oder gewichtlosem Geschehnis, unternommen: eine Eroberung im Ausdrucksreich der Erzählung, nicht geringer als der Schritt von Marlowes oder Kyds Personenhandlung oder Greuelraum zu dem ersten Seelenraum-drama „Titus Andronicus", und nur der Dramatiker war dieses Schritts mächtig. Mit der Lucretia eroberte Shakespeare auch noch zu der Einheit von Atmosphären und Geschehnis die Einheit des Charakters. Nicht nur die viel genauere Beschreibung, die saftigere Malweise weit über alle Kunst der italienischen oder britischen Arabesken-epik hinaus, weil ihr ein rascheres, vielheitlicheres und gleichsam gierigeres Merken zu Grund liegt.. nicht nur das reifere und feinere Gehör für die inneren Unter- und Zwischentöne, Übergänge und Brechungen, nicht nur die graduelle Steigerung der beiden dichterischen Renaissance-gaben, der besonderen Dinglichkeit und der individuellen Erlebniskunde, sondern die Vereinigung beider untereinander und mit der szenischen Geschehnis-dynamik und Gestaltensicht ist Shakespeares Zuwachs in diesen Epen, die kaum vermindert wird durch den oft aberwitzigen Euphuismus und die oft widrige Geilheit der Empfindung. Wir fragen hier weniger nach der Geschmacksreinheit oder der Bildungsreife des jungen Dichters als nach der Formkraft, dem Seelenumfang und der Durchbruchsgewalt: alle drei werden wir lieber bei humanen und hohen Anlässen verehren, aber wahrnehmen müssen wir sie bei jedem Anlaß der sie zeigt.

Die Erweiterung des dichterischen Bereichs durch Verschmelzung der verfeinerten Dingsicht mit der vertieften Seelenschau unter dem Gluthauch der Sinnenbegier erscheint als Sprache. Wir haben von Shakespeares Anfängen an die vollkommene nie versagende Sicherheit im Ausdruck seiner jeweiligen Merkwelt wahrgenommen: die geistige Spielkunst, die zwischen Sinn und Bild die mannigfaltigsten Spannungen rednerisch herstellt und aufhebt, die Stufenreihe der Zuneigungen und Abneigungen, der Freuden und Betrübnisse, der geselligen Gefühle und die Tonleiter der Empfindungen, Affekte, Begierden. In den Epen kommt ohne Preisgabe solcher Beuten, doch mit dem Entdecker-nachdruck des Frischergriffenen, die allseitige

sinnliche Schilderung, die beflissene Seelenmalerei hinzu, die hier überhaupt ihren prägnanten Sinn bekommt: sinnliche Malerei innerer Zustände, gespiegelt in Gegenständen, ausgedrückt in Gebärden, zugleich umgesetzt in Raum und Handlung, von außen gesehen als Erscheinung, von innen als Kräftespannung. Die beiden Epen bezeugen Shakespeares Nähe zur üppigen Sinnenbildnerei seiner Zeit, mehr als seine früheren und späteren Werke. Venus und Adonis, Lucretia selbst sind Lieblingsgegenstände der italienischen wie der germanischen Bildkunst jener Tage.. die Tierstücke sind bewußt geschult an malerischen Mustern, und die Schilderung des brennenden Troja verrät den artistischen Wetteifer mit der Nachbarkunst und den Ehrgeiz mit den Mitteln des Wortes die Wirkungen von Farbe und Linie zu überbieten. Doch ist dieses Malverlangen des Dichters kein behäbiges Verweilen eines Betrachters, sondern der leidenschaftliche Vorstoß eines Begehrers ins lockende und drohende Erscheinungsreich hinein, nicht der Wille zum Beschauen, sondern zum Packen waltet darin, und Shakespeare brachte die Seelen-aktion mit hinein in die brünstig umarmten Leiber und Dinge: die unterscheidet ihn von allen Schilderern der Renaissance. Betrachten wir nun den Zuwachs an Gestalten, den die beiden Dichtungen im Werk Shakespeares bedeuten.

Venus und Adonis, Lucretia und Tarquinius gehören nicht zu den unvergeßlichen Gestalten Shakespeares, die als völlig bestimmte Sonderwesen allgültig tun und leiden was nur aus eben ihrer Eigenschaft hervorgeht: es sind vielmehr Träger allgemeiner Eigenschaften, Jugend, Schönheit, Keuschheit oder Brunst, die in einer ausgesuchten und abnormen Lage sich möglichst spannend und gespannt äußern. Auf ihrer Lage und deren rednerisch-pathetischer Erörterung, auf Gebärden und Affekten an sich liegt der Nachdruck, umgekehrt wie in Shakespeares Dramen, worin Charaktere als Träger seelischer Bewegung und sinnlichen Raumes wirken. Venus ist das junge schöne begehrliche Weib schlechthin im Liebestaumel — und könnte so gut nach Julia als nach Cleopatra hin besondert werden. Sie hat keinen Charakter, sondern einen Affekt, oder sie hat ihren Affekt nicht kraft ihres Charakters. Adonis ist der spröde knabenhafte Jüngling schlechthin, schon mit einigen Zügen besonderen Trotzes, doch nicht ein unverwechselbarer Romeo oder Mercutio oder Troilus. Lucretia ist die vornehme Dame und treue Gattin, aber so wie sie würde sich jede Frau ihres Standes in ihrem Falle bewähren, und nur die höchst ausführliche Schilderung ihres Zustands gibt ihr scheinbare Einzigkeit. Tarquinius kann durch die besondre Wildheit seines Verbrechens und die

Inbrunst seiner Versuchung darüber täuschen daß er kein Ausnahmewesen ist, wie Macbeth oder Angelo, das in eine immer mögliche Versuchung gerät, sondern eben nur ein Durchschnittsjunker der einem ausgesucht heftigen Anfall von wahnwitziger Gier erliegt: hier hat Shakespeare wirklich das geleistet was man seinen Dramen fälschlich zuschrieb: die Schilderung einer einseitigen Leidenschaft als solcher. Seine Dramen zeigen völlige Menschen in Leidenschaften, hier erscheinen Leidenschaften an Figuren.

Diese Epen, die unsren Menschenschatz kaum bereichern, sind uns unschätzbar als Zwischenstufe zwischen Shakespeares Erlebnis-art und Gestalten-sicht: sie bezeichnen einen Weg von den ersten Sonetten zu „Romeo und Julia", von der Lyrik zum Drama. Wir erblikken das Innere des Dramatikers Shakespeare, die Anstöße seines Schaffens in seinen Gestalten so wie wir die Kräfte des Wachstums nur durch Gewächse, als Gewächse wahrnehmen, in geprägten Formen die lebend sich entwickeln. Seine Sonette offenbaren uns so nackt und unmittelbar seine bestimmten Leiden als solche, daß wir kaum fassen wie aus diesem eindeutigen Selbstbekennen die tausendzügige Lebensformung seiner Dramen sich entfalten konnte, aus dem reinsten Innen das rundeste Außen. Mit den Epen setzt sich dies Innen gleichsam gegen die Außenwelt hin in Bewegung, die pure Spannung ergreift einen Raum: die sinnliche Begier, das gequälte Sehnen und Brennen entlädt sich über die Wollust des Sagens hinaus, die in den Sonetten eine erste Erlösung bringt, in menschliche Vorgangsbilder.. es ist eine stufenweise Raumzunahme und -erfüllung. Das gespannte Gemüt tritt aus sich heraus und erschafft mit seiner Bewegung gestaltenträchtiges Ereignis. Die Epen deuten durch die leidenschaftliche Aussprache der Gefühle und Gedanken nach innen auf den Zustand der die Sonette gezeitigt.. wir erkennen die Antriebe der Sonette beinah unverändert wieder in den Worten der Venus oder des Tarquinius. Zugleich aber deuten die Epen nach außen zu den Dramen, die nur in vollendeten Ergebnissen, schlüssigen Gebilden die persönlichen Spannungen des Dichters bewahren: dieselben Wünsche die in den Sonetten als Gefühle, in den Epen als Vorgänge erscheinen, sind in fertige Menschen verwandelt, durchdrungen mit andren Elementen des Herzens und der Welt, in „Romeo und Julia", in „Maß für Maß", ja noch in „Macbeth". Die Epen bilden eine Brücke vom lyrischen zum dramatischen Werk Shakespeares.

ROMEO UND JULIA

UM die Zeit als der Dichter in einem Klima sinnlicher Geselligkeit, wie seine ersten Komödien es atmen, von einer mächtigen Liebesleidenschaft ergriffen wurde, begegnete er in einem italienischen Novellenbuch der Geschichte von Romeo und Julia, oder sie kam ihm ins Gedächtnis: soviel darf man über den Zusammenhang zwischen seiner jungtragischen Lebensstimmung und dem erregenden Anlaß des Dramas mutmaßen. „Venus und Adonis", „Lucretia" und die ersten Sonette weben in dieser erotischen Luft und lassen sogar die Art des Erlebnisses unverkennbar durchscheinen — „Romeo und Julia" gehört in denselben Dunstkreis — Wärme, Beleuchtung, Tönung sind die gleichen — sie kommen in Shakespeares Werk nie wieder so vor.. auch ohne äußere Winke müßte man seine erste eigentliche Tragödie hier lokalisieren. Das sinnlich-schwüle Verlangen, das dann doch Herz und Geist verzückt und berauscht bis zum wildsüßen Untergang.. die morgendliche Flamme die aus der schwelenden Brunst überwältigend emporschlägt: unter dieser Form hat Shakespeare die Liebe nur in diesem Bereich seiner Dichtung gezeigt. Als geselliges Geistesspiel, als herzliche Hingebung, als schwermütige Sehnsucht, als rasende Erschütterung und als mächtige Wallung — als Besitz, als Verlust, als Versuchung, als Verhängnis erscheint sie früher und später bei ihm, und gewiß trägt „Romeo und Julia" auch solche Züge, wie wir denn keine Lebensmacht mit eindeutigen Begriffen fassen können — entscheidend ist die Frühe, die sinnliche Gewalt und die jugendliche Inbrunst die sich sofort als das Wesen und der Grund gerade dieser Liebesdichtungen verrät. Nur ein Jüngling der aus dem Spielen und Schwärmen mit unzersetzter Seelenfülle in die Leidenschaft der Mannheit tritt konnte sie konzipieren .. die erschütternde Auflockerung des ganzen Gemütes von einem entzündeten Kern her, der gute Glaube an das einzige Glück, an die Erfüllung durch ein anderes Wesen gehört nur zu dem Zustand worin solche Poesie allein reift.

Die Novelle berichtet die Mär von Romeo und Julia als eine spannende Begebenheit: nicht die Liebenden, sondern ihre Unglücksfälle, die Hindernisse und Irrtümer die ihren Untergang bewirken, vor allem der Zwist der Häuser, die heimliche Heirat und das Mißverständnis in der Gruft erweckten die Teilnahme des Erzählers und der Leser. Es war eine besonders ergreifende Episode aus den Bürgerkriegen der italienischen Städte durch den Gegensatz schuldlosen Bundes und

wilder Feindschaft — ein schlichter und zugleich krasser Fall unglücklicher Liebe, der die beiden Motivarten der italienischen Erzählkunst verband: häusliche Leidenschaft und öffentliche Fehden.. sie war ja der Niederschlag des Geschehens das den Städter der Frührenaissance besonders beschäftigte — manchmal gedämpft durch Fabeln aus Vorzeit und Ferne. Die Verflechtung des auffallenden Einzelschicksals mit den allgemeinen Zuständen, die Kraft und Einfalt der Gefühle bei der Vielfalt und Buntheit der Ereignisse haben diesen Bericht schon früh volkstümlicher und legendärer gemacht als die oft verwickelten Ränke der Schlauheit, der Bosheit oder der Eifersucht in deren Wiedergabe die beredten Fabulierer aus der Nachfolge Boccaccios meist sich versuchten. Nirgends sonst durchdrangen sich allverständliche Rührung des Gemüts und außerordentliche Spannung der Phantasie so natürlich. Was war häufiger, menschlicher, gesetzlicher als die Liebe des jungen schönen Paares und was zugleich seltsamer, merkwürdiger und unheimlicher als die Wirrnisse ihres Weges? Eben das aber mußte den Bühnendichter anlocken dessen Natur den Ausdruck der ewigen Triebe und Gesetze wollte und dessen Beruf ein neugieriges, stoffhungriges, zumal begebenheitshungriges Publikum befriedigen sollte.

Denn sobald er dem reinen Handwerkseifer des Anfängers entwachsen war, mit dem „Titus Andronicus", lenkten seine Stoffwahl immer zwei Bedürfnisse: zentrales Wesen und extremes Geschehen.. das eine seinem Selbst gemäß, seinem Herzen und Geist, das andre seiner Umwelt, der seine Hand und sein Geschmack sich vielfach bequemte. Schon in seinen Königsdramen folgte er dem doppelten Befehl: die einfachsten Triebe, das Verlangen nach Macht, Ruhm und Lust, in natürlich edlen oder bösen, schwachen oder starken Personen wirksam, deren bei allem Reichtum keiner absonderlich verbogen oder abseitig empfindet, erscheinen in krassen, verworrenen, manchmal scheußlichen Taten. Nur Shakespeare unter seinen Zeitgenossen hat die Richtigkeit und Echtheit seiner Menschen, die aus seinem eignen Charakter kam, eingelassen in die Schrecknis der Handlungen, die das Theater von ihm verlangte, so daß selbst die Frevel seines Richard, gesteigert über Holinsheds Angaben hinaus, gesetzliche Sinnbilder des Wirklichen und nicht phantastische Bühnenmache werden wie die Greuel Kyds, Marlowes oder Websters. Ihnen kam es an auf eindrucksvolle Fratzen und was sie denen zuschrieben kam fratzenhaft und um der Spannung willen überspannt heraus: Shakespeare hat immer, wie er im „Hamlet" rät, „Bescheidenheit der Natur", die rechte Proportion

auch bei der größten Dimension im Auge, und so verletzen seine Vorgänge niemals den Sinn des Menschen. Denn der Mensch bestimmt die Wahrheit: ist er im Lot, so wird alles grad bis an die letzten Grenzen seines Wirkens, ist er „exzentrisch", widersinnig oder schief, so verzerrt sich noch sein Alltagstreiben. Deshalb ist ein Macbeth oder Coriolanus richtiger, gesetzlicher, natürlicher als ein Bürger Ibsens oder Strindbergs. Wir Enkel der deutschen Bildungspoesie, denen Shakespeare vor allem durch seine mächtigen und riesigen Maße, als ein Bruder des Aeschylus und Michelangelo auffällt, erstaunen wie seine Zeitgenossen ihn immer als „sweet" und „gentle" rühmen. Nicht nur seine persönlichen Umgangsformen sind damit gemeint — auch sein Dichten, und an Werke wie „Romeo und Julia" hat man vorzüglich erinnern wollen mit dem Beiwort „honigzüngig". Das bezieht sich zunächst auf seinen Stil, doch auch auf die Gesinnung welcher dieser Stil entsprang und die eben mit „Romeo und Julia" sich zuerst überwältigend bekundete. Nach dem wilden, prunkvollen, dröhnenden Schwulst Marlowes und Kyds, der übertreibenden Nachahmung von Senecas Greuel-szenen und -reden wirkte Shakespeares auch im Pathos menschengemäße Sprache als leis und hold — zugleich als voll und echt, ähnlich wie etwa die des jungen Goethe im „Götz" und „Werther", ja noch im „Prometheus" neben dem verzückten Gelalle, dem Bardengebrüll der Hainbündler, oder neben dem lauten Bombast der Stürmer und Dränger.

Wie er sich schon in „Verlorne Liebesmüh", noch gläubig befangen in dem überladenen Zierstil, mit reinem Gefühl darüber erhoben, wie er in den frühen Königsdramen mehr die vaterländischen, ritterlichen, staatlichen Leidenschaften bevorzugt als die blutrünstigen Vorfälle die seinen Berufsgenossen als Lockmittel gedient, so entnahm er auch dem italienischen, dem damals immer noch feinsten Bildungsbereich mehr den holden schwebenden Farbenschmelz als den grellen Prunk, mehr den schmiegsamen Formenreichtum als das heftige Gedränge, mehr die dunklen Seelengründe als die schroffen Ausbrüche, und so dankbar er dem gegliederten Vortrag merkwürdiger und außerordentlicher Geschichten sein mußte, wie seit dem Altertum keine zweite Nation ihn pflegte: von vornherein betrat er diesen Bereich nicht um der modischen Verschnörkelung und nicht um der stofflichen Exotik willen, sondern um der feinen Sitte und der energischen Lebenshelle, vielleicht auch um der behenderen Schnellkraft willen. Dies wenigstens hat er italienischen Quellen entnommen oder geschenkt: er ist dort zu sich selbst gekommen, während seine Mitwerber sich dort

verfremdet haben. Wir wissen nicht ob er Italien selbst bereist hat oder ob ihm Bücher genügten, um den Südhauch der damals England durchwehte zu solch gedrungenen Gesichten zu vergegenwärtigen: es ist weder unmöglich noch notwendig. Seine Römerdramen, vor allem sein hellenistisches „Antonius und Cleopatra" enthalten, bei manchen Irrtümern in den Dingen, ebenfalls solche Echtheit im Menschtum, solchen antiken Geruch, der Shakespeares Ahnungskraft fast unergründlich erscheinen läßt.. und Italien konnte ihm durch Zeitgenossen doch noch viel faßlicher werden bis in örtliche Einzelheiten hinein. „Lokalkolorit" hat er ohnehin niemals naturalistisch aus „kleinen Zügen" zusammengesetzt, sondern immer aus dem Herzen seiner elementar erlebten Gestalten ausstrahlen lassen.. unter seinen Zeitgenossen war Ben Jonson der gewissenhafte Verwerter von humanistischen Reise- und Lesefrüchten. Auffallend bleibt daß er sich niemals spanischer Stoffe bemächtigt hat, wie manche seiner Genossen: sie lagen als literarische Muster gerade so bereit wie die französischen und italienischen und hatten vielleicht noch mehr den Fremdreiz. Gerade auf den Fremdreiz als solchen aber kam es Shakespeare persönlich nicht an, und wenn man ihm nachsagt, er schildere nur Engländer, selbst in seinen Römerdramen, so gilt davon so viel daß er in jeder Tracht das vertraut und allgültig Menschliche gezeigt hat, das vielleicht englisch wirkt, weil den Kennern die Abweichungen von der exotischen Tracht auffallen. Sein Brutus ist sicher nicht rein römisch-antik, doch ebensowenig normal englisch.. er ist vollmenschlich shakespearisch.. sein Romeo ist zwar eher italienisch als nationell britisch, aber nicht das Italienische daran hat der Dichter eigens betont. Das Antike, das Welsche, das Nordische bedeuten ihm stets nur jeweilige Farben oder Steigerungen eines gesamteuropäischen Wesens das ihm als einem Sprossen keltischer, germanischer und romanischer Stammeskräfte und einem Träger humanistischer, feudaler und spätheidnischer Bildungen innewohnte und vorschwebte. Zeiten und Völker sind ihm keine ausschließenden Sonderheiten, so wenig wie die Individualitäten, sondern bestimmte Augenblicke, Aspekte des Gesamt-menschtums und ihre sprichwörtlichen Eigenschaften bringen nur besonders eindringlich zum Vorschein was in jedem schläft.. sie sind nur das Erblühen unsrer Keime. Die Weltgeschichte selbst ist die Zeitwerdung der allmöglichen, doch nicht stets wirklichen Menschheit.

Dem modernen Süden hat Shakespeare sich fast immer dann zugewandt, wenn er die Liebe und ihre Krankheiten oder Spiele zeigen mußte. Im nördlichen Europa oder im römischen Altertum suchte er die

Leidenschaften der Macht und des Geistes. „Macbeth" „Hamlet" „Lear" die englischen Königsdramen „Julius Caesar" „Coriolanus" enthalten lauter Kämpfe um Reich und Ehre und selbst Antonius und Cleopatra leiden nicht durch die Liebe, noch weniger an der Liebe, sondern um der Herrschaft willen, die für sie eines ist mit dem überschwenglichen und verderblichen Genuß der Welt. Die Liebe kommt in all diesen Tragödien nur als Mittel oder Anlaß oder Zeichen vor — nicht als Grund und Sinn des Geschehens. Eine Komödie nördlicher Färbung hat Shakespeare überhaupt nicht geschaffen, nur komische Figuren wie Falstaff. Die Komödie ist ihm ja nicht Sittenschilderung, sondern Zauberspiel der Liebenden, und dies konnte er sich nur unter sonnen- oder mondhellem Himmel vorstellen. Seine Komödien und Märchen, worin die Liebe tanzt und schimmert oder hext, spielen in einem phantastisch gelockerten oder entrückten Süden .. auch das Wien des „Maß für Maß" hat Shakespeare levantinisch gemeint. Seine beiden Feiern des tragisch süßen oder wilden Eros fordern eigens italienische Stätten und sind zugleich die eindringlichsten Beschwörungen südlichen Sinnen- und Seelenraums die der Norden kennt, sein veronesisches und sein venezianisches Trauerspiel.

Hier wie überall folgt Shakespeare den populären Ansichten — oder wenn man will — Vorurteilen, deren Niederschlag die geläufigen Wendungen vom „feurigen Südländer" u. dgl. sind, doch er füllt sie mit so einziger und neuer Wirklichkeit, daß sie aus Gemeinplätzen zu Offenbarungen werden. Sein Romeo, sein Othello erhellen erst den Sinn von „des Südens Glut" und, mehr als die Lehren eines Montesquieu oder Herder, die tiefe Einheit von Mensch und Erde, von Seele und Klima. Indem er einen Schauplatz wählt, hat er bereits das Wesen seiner Charaktere mitgeschaffen, und indem er einen Charakter sieht, ist die Landschaft mitbestimmt der er entwächst. „Romeo und Julia", der Ausdruck von Shakespeares erster jugendlicher Liebestragik, ist nicht klüglich in einen südlichen Schauplatz verlegt, sondern notwendig in einem südlichen Zustand des Dichters gereift.

In der italienischen Novelle fand er eine traurige Begebenheit aus Verona: die Menschen mit ihren Zuständen gab er auch hier dazu, aus seinem eignen Wesen. Zunächst das liebende Paar, dann ihre Häuser bis zu den Bedienten hinab .. es ist der Gesellschaftskreis der ihm vertraut war von seinen ersten Komödien her. Die regsame, geistreiche, überschüssige Jugend, die Alten ebenso leidenschaftlich besorgt um ihr Haus wie der Nachwuchs um die persönliche Lust, und der sinnlich dumpfe und muntere Pöbel: die Gesellschaft der euro-

päischen Renaissance, vor dem Einbruch des Puritanertums — englische und italienische Sitten lagen in der heiter tiefen Seele Shakespeares damals noch näher beisammen. Die ganze Masse der allgemeinen Vorstellungen aber wurde verwandelt durch die neue Leidenschaft. Jetzt erschlossen sich die dunklen und heißen Tiefen der Herzen, deren schimmerndes Spiel die Komödien beschäftigt hatte.. und damit erst entdeckt Shakespeare in den Trägern der europäischen Gesellschaft die überzeitlichen Menschentümer, die doch nur in bestimmten Charakteren erscheinen. Die ganze Seele bedarf der einmaligen Charaktere, um sich zu verwirklichen, und erst die gesellschaftsprengende Leidenschaft bringt die Schöpferkräfte ans Licht. In „Richard III." durchbrach Shakespeare bereits die vaterländische und die geschichtliche Dinglichkeit — weit freier, nackter und einsamer vernehmen wir sein Herz in „Romeo". Romeo ist nicht von vornherein eine geschichtliche Gestalt die sich durch ihre Taten abhebt wie die englischen Könige.. nicht die Wiedergabe von etwas das sich einmal ereignet, der Bericht über berühmte oder verschollene Vergangenheit hat den Dichter hier beschäftigt, sondern der Ausdruck eines stets wiederkehrenden, von ihm selbst erfahrenen Leides. Nicht so sehr an das Epos als an die Lyrik grenzt dieses Drama, und dem lyrischen Zauber mehr als dem epischen Wunder verdankt es seinen Ruhm. Romeo ist überall in reifer Gesellschaft denkbar, ein Bruder von Biron und Valentin, ein Nachkomme des jungen Dante und Petrarca, ein Vorläufer des Werther und Wilhelm Meister.. und dennoch entsteht etwas ganz Neues, als dieser Typus, dies Bild in die Seele des jungen Shakespeare gerät und dessen erste große Liebe sich darin erkennt und verkündet. Er ist im Gegensatz zu allen früheren und späteren Tragödienhelden Shakespeares kein Heros oder Frevler oder Genius, kein Liebling oder Sträfling des Geschicks, kein Ausnahmewesen durch Art oder Aufgabe oder Rang, sondern ein rechter Jüngling, ein wohlgeratener Durchschnittsmensch, wie Shakespeares Komödienhelden.. aber im Gegensatz zu diesen erfüllt von einer allgewaltigen Leidenschaft, die Shakespeare sonst am liebsten auf den weithin sichtbaren Gipfeln des Menschtums zeigt. Die Leidenschaft selbst also ist der Grund dieses Dramas, nicht der Mensch den sie ergreift — auch hier merken wir seinen lyrischen Ursprung, die Nähe der Epen und Sonette, und nicht erst die lässige, ja nachlässige Behandlung des novellistischen Schlusses, gegenüber der Pracht und Fülle der beiden lyrischen Hauptszenen, der Garten- und der Balkonszene, verrät uns daß Shakespeare dies Werk um der Liebe, nicht um des Unglückfalls

willen gedichtet hat. Wenn man den Nachdruck hier auf die Handlung statt auf die Stimmung legt, so begeht man denselben Irrtum wie die Leser des „Werther", welche in dem sensationellen Selbstmord statt in dem Zustand des Helden Goethes Meinung suchten. Shakespeares Seele ist hier noch mehr als sonst der wahre Gehalt, mehr als die Begebenheiten, mehr sogar als die Charaktere: es ist mehr ein „Hohelied der Liebe" als ein Drama vom Unglück der Liebenden.

Die Liebe des Romeo, sein Seelenzustand ist der Grund des ganzen Gedichts, von da aus gliedern und schichten sich die Vorgänge und Gestalten — zu dieser Liebe aber gehört polar das Wunschbild woran sie sich entzündet und wahrnimmt: Julia. Ein Jüngling wie Romeo, eine Liebe wie die Romeos treibt gleichsam ein Wesen wie Julia hervor oder zieht es heran: es ist das vorbestimmte Du dieses Ich, ihm gleich an junger Glut, kühnem Schwung und dunkler Lust des frühen Untergangs. Die Geliebte ist hier nicht nur der zufällige Anlaß der Leidenschaft, wie etwa die neue Heloise oder Werthers Lotte, zu schweigen von den Abenteurer- oder Wüstlingsbüchern fast aller europäischen Romantiker, angefangen bei dem vielliebigen Wilhelm Meister, dem die Frauen nur zur Erweckung seiner Anlagen dienen, sondern sie ist die eine weibliche Entsprechung seines Wesens, nur ihm gemäß, nur für ihn geschaffen, nur durch ihn lebend und sterbend. Werther würde durch j e d e unerreichbare Frau zugrunde gehen, sie müßte nicht gerade Lotte sein .. die Unerreichbarkeit, nicht die Persönlichkeit Lottes, ihre Beziehung, nicht ihr Wesen ist der dichterische Sinn ihrer Wirkung. Shakespeare hat niemals einen Seelenzustand ohne dazugehörige „Welt" gezeigt, aber nur in zwei Werken hat er die Leidenschaft mit einem von vornherein untrennbaren Paar gezeigt, als Gestaltenpolarität in „Romeo und Julia", von der Leidenschaft aus welche sich gleichsam ihre Träger erschafft .. in „Antonius und Cleopatra" von den Gestalten aus welche die Leidenschaft oder Schicksalsgemeinschaft erzeugen. In seinen Lustspielen sind die Liebesgeschehnisse wichtiger als die Liebesgestalten und im „Sommernachtstraum" hat er geradezu die Willkür des erotischen Trugs, die Vertauschbarkeit der begehrten Personen belächelt und gefeiert, die Aufhebung des Ich im Rausch der Gattung. In seinen Tragödien sonst erscheint die Liebe fast nie als die Macht die gleich zu gleich gesellt, als natürliche Wahlverwandtschaft einander vorbestimmter Wesen, sondern als die dämonische Gewalt welche wider Vernunft, Sitte, Recht, ja selbst wider die Natur ungleichartige Wesen paart oder peinigt. Schon im „Titus Andronicus" ist mit grausam wollüstigem Nach-

druck die Brunst der Gotenfürstin zum Neger betont. Richard III. frohlockt über den Widersinn seiner siegreichen Werbung bei Anna. „Othello" kündet ebensosehr den Fluch fremder Paarung als den Fluch der Eifersucht, ja, die Eifersucht ist hier nur Folge der fremden Liebe. Hamlet und Ophelia sind durch Stand, Geist und Geblüt getrennt und auch hier kommt Ophelias Verderben grad aus der äußeren und inneren Unvereinbarkeit. Angelos verruchte Begier nach der reinen Isabella will ebenfalls das Andre: auch hier ist die Liebe die Verrückerin, die Versucherin. Also überall außer im Romeo-drama und im Antonius-drama sind entweder die Liebenden Spielfiguren eines überpersönlichen Triebs oder die Opfer ihres allzu besonderen und allzu verschiedenen Wesens.

Hier aber hat die eine allerfüllende Leidenschaft von vorneherein zwei Pole und das Liebespaar nur ein gemeinsames Schicksal, ein gemeinsames Wesen und eine gemeinsame Seele: der Kampf und Untergang kommt nur aus der Unvereinbarkeit solch bedingungsloser Glut, solches höchsten Augenblicks mit der dumpferen böseren kälteren Welt. „So wilde Freude nimmt ein wildes Ende und stirbt in ihrem Rausch" ist die Lehre des weisen Lorenzo beim Anblick eines Bundes der über jeden Widerstand der Menschen und Dinge hinweg sich vollzieht, Tod und Leben vergißt im Besitz des Geliebten. Romeo und Julia gehen nur von außen her zugrunde, nicht durch Wahn, Frevel oder Schwäche ihres Gefühls, nicht durch Schuld im Tun oder Lassen, wie die anderen Tragödienhelden Shakespeares, sondern nur so wie Flamme, Mittag, Blüte, Jugend enden müssen, weil sie ihrem Wesen nach nur schöner Nu sind, zu dem man nicht sagen darf „Verweile doch". Den Sinn dieser Tragödie hat Shakespeare etwa gleichzeitig im „Sommernachtstraum" ausgesprochen, dem Spiel zum Ernst des Romeo und Julia-verhängnisses:

Nie rann der Strom der treuen Liebe sanft.
Denn bald war sie verschieden von Geblüt —
— — — — — — — — — — — —
Bald war sie in den Jahren mißgepaart —
— — — — — — — — — — —
Dann wieder hing sie an der Ältern Wahl —
— — — — — — — — — — —
Und war auch bei der Wahl Einstimmigkeit,
Ist Krieg Tod Krankheit auf sie eingestürmt,
Um flüchtig sie zu machen wie ein Schall,
Wie Schatten wandelbar, wie Träume kurz,
Schnell wie der Blitz der in geschwärzter Nacht

Bloßlegt in einem Husche Erd und Himmel,
Und eh ein Mensch vermag zu sagen „schaut"
Schlingt gierig ihn die Finsternis hinab..
So rasch droht hellen Dingen Untergang.

Und Julia selbst sagt von dem Bunde: „Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich." Von den Gefahren der treuen Liebe, die vergehen muß, weil sie zu schön ist für diese bedingte Erde, nicht weil sie ein Gesetz verletzt, wie Macbeth oder Coriolanus, Hamlet oder Brutus, Lear oder Antonius, wird in „Romeo und Julia" nur der Widerstand der Sippe gezeigt, freilich durch ein reges Gesamt von Zuständen und Umständen. Die Leidenschaft des herrlichen Paares, ihr jähes Wachsen und Wirken und das hemmende, fremde, feindliche oder dämpfende Draußen, von den Bedienten bis hinauf zu Mercutio und Lorenzo, sind hier die beiden dichterischen Bereiche aus deren Gegensatz Shakespeare sein Geschehen, seine Räume und seine Farben gewinnt: in all seinen anderen Tragödien liegt der Streit oder der Verderb schon im Wesen des Helden selbst oder in seinem jeweiligen Wunschbild. Niemals, auch in den Königsdramen nicht, kommt das Unheil nur von außen, als ein Eingriff oder Unglück.. der Held hat aus Adel oder aus Wahn das Maß verletzt, und ist nicht nur vor der Welt, sondern vor sich selbst schuldig oder feindlich, die Widerwelt dient meist nur dazu ihm den eignen Bruch zu verwirklichen. Auch Antonius' Hingabe an Cleopatra ist von vorneherein eine Hybris der Stärke oder der Schwäche die er selbst als solche wahrnimmt, und auch die edlen Herzen werden verwundbar für die äußeren Ränke durch ihr eignes gefühltes Zuviel oder Zuwenig wie Othello. Nur Romeo und Julia sind in sich einig, gerecht und gefüllt: in ihrem eignen Gewissen bohrt bei allem Überschwang des Gefühls kein Unrecht.. ihre gegenseitige Liebe ist die reinste gleichgewichtigste die Shakespeare gezeichnet hat, außer seinen letzten Märchen — doch Florizel und Perdita, oder Miranda und Ferdinand sind schon dem Bereich der irdischen Schwere fast enthoben in die Traum- und Zauberluft. Zwischen Romeo und Julia selbst tritt kein Hader, kein Zweifel, keine List, nur die lauterste Sehnsucht und Freude der Zweieinheit. Nie vorher und nachher hat Shakespeare die Herrlichkeit der jungen Liebe, die Eintracht schönen Menschtums wieder so blühend und herzlich offenbart, zugleich mit der Vergängnis des Vollkommenen in jedem Raum und jeder Zeit.

Die Welt der Widerstände ist hier nicht wie in Shakespeares meisten andren Dramen auch seelisch verbunden mit dem Helden, so daß jeder Schritt zugleich inneren und äußeren Streit schafft. Um nur

einige Beispiele zu nennen: Brutus gehört zu Caesar, den er bekämpft, wie zu Cassius, der ihn morden heißt. Hamlet mag seine Mutter, die er strafen muß. Coriolan erliegt seiner Mutter, welche sein verhaßtes Rom beschützt. Othello erwürgt die Frau die er anbetet, Antonius schwankt zwischen seinem römischen Partner und seiner ägyptischen Buhle. Jeder Frevel des Macbeth zerstört in ihm zugleich eine menschliche Bindung: nirgends sonst sind die Träger der beherrschenden Leidenschaften oder Verhängnisse so ausschließlich ihrem Wunsch oder Wahn zugekehrt, daß nicht das feindliche oder drohende oder strafende Außen in ihnen selbst schon vorwaltete. Ja in einigen Werken entsteht die Tragik geradezu aus der unlöslichen Gemeinschaft zwischen Welt und Gegenwelt, wie in den Römerdramen, oder aus der Zerrissenheit des Helden zwischen seinem Willen und seinem Wissen oder Gewissen wie im „Othello", „Macbeth", zu schweigen von den englischen Königshistorien, wo gleichartige Wesen in demselben Reich um dasselbe Reich kämpfen oder ein Gewaltmensch die schwächere Umwelt überwindet. Nur in „Romeo und Julia" sind die beiden Opfer mit Leib und Seele derart einander ausschließlich zugewandt und nur von ihrem polaren Gefühl ausgefüllt, daß Eltern Freunde Helfer Diener nur von außen her als Störung, Hemmung oder Vorschub gelten, gleichsam mit einem Finger abgewehrt oder angerührt werden, während all ihr Herz und Sinn nur das Du sucht das ihr Ich vollendet. Der verliebte Romeo hat kein Aug und Ohr mehr für die Scherze selbst seiner Nächsten und den Tybalt sogar tötet er im Taumel, wie ein Nachtwandler, der unwillkürlich die richtigen Schritte macht ohne Nachdenken und Aufmerken — so kann Romeo gar nicht anders als nach dem selbstverständlichen Wink der Ehre den Freund rächen. Doch seit dem Augenblick da er Julia begegnet gilt all sein Sinnen nur noch ihr und die Hemmnisse, die Zwiste der Häuser sind nur Mittel um seine Liebe zu bewähren und zu steigern, ohne daß Feinde, Fürst, Eltern, Freunde ihn innerlich kümmern. Auch Mercutio, so reich ihn Shakespeares selbständige Schöpferlust als geistigen Adelsjüngling ausstattet, ist doch mit seinem fröhlichen Spott und schwermütigen Zweifel, als Ironiker nur das verdeutlichende Widerspiel des Pathetikers und überdies der Anlaß zu Romeos Verbannung, die dessen tragische Liebe zur Tochter der Feinde erst aufs äußerste erschwert. Als Freund ist Romeo von vorneherein mehr duldend — auf die Scherze seiner Gefährten geht er sanft und höflich ein, ohne deren sprühende Lust am Geistesspiel, hört ihnen nur halb zu. Seine verträumte Abgeschlossenheit, seine einsame Schwärmerei wird eigens

betont, und selbst zu dem Fest der Capulet läßt er sich mehr schleppen als daß es ihn selbst dahin lockte, von der ausgelassenen Rotte hebt er sich ab durch das dunkle Gefühl des Verhängnisses:

> Ereignis das noch in den Sternen hängt
> Hebt bitter an den fürchterlichen Lauf
> Mit dieser Nacht Gelag.

Und auch die einzige Handlung die der duldsam zarte höfliche und nach außen unbeteiligte Jüngling begeht außer denen um Julias willen, der Kampf mit Tybalt, wird ihm aufgenötigt, und er führt ihn aus ohne Leidenschaft, in der Hitze des verwirrten Augenblickes. Noch die Trauer um Mercutio seinen nächsten Freund ergreift und verwandelt ihn nicht, reißt ihn innerlich nicht tiefer in den Zwist hinein, sondern zeigt nur durch die konventionelle Selbstverständlichkeit, genau wie sein konventioneller Gehorsam, sein konventionelles Ehrgefühl und seine konventionelle Höflichkeit, die unergründliche Gewalt seiner Liebe zu Julia, die über alle Maße der Familie, der Sitte, des Staates hinaus ihn steigert, erfüllt und zerstört. Man soll empfinden daß Romeo nur lebt durch die eine Leidenschaft, und das Verhältnis zu Rosalinde, das aus der Vorgeschichte hereinspielt, soll nur die übliche galante Schwärmerei des Erwachenden, die konventionelle Phantastik abheben von der allerschütternden dämonischen Liebe. Die Leidenschaft tilgt in ihm die Gesellschaft welcher er durch seine Gesinnung, selbst durch seine Empfindungen zunächst eingefügt war, ohne ihr verwachsen zu sein. Sie schafft nicht eine innere Spannung zwischen der Gesellschaft und dem Besessenen, wie bei Coriolanus oder Hamlet, die schon durch ihr Wesen selber über ihrer Umwelt stehen und an ihr oder durch sie leiden um ihrer Art oder ihrer Aufgabe willen, sondern nur eine äußere Entfremdung und Ablösung: sie zehrt alles an ihrem Träger auf was nicht Liebe ist und erschafft ihm ein eigenes Element, das durch seine vorige Welt fährt wie ein Klumpem griechisches Feuer durch Wasser.. sie selbst, die Liebe, ist hier der wahre Held, verkörpert in dem Liebespaar dessen sie sich bemächtigt und das durch sie aus stillen und tüchtigen Geschöpfen einer freudigen Adelsgesellschaft gehoben wird zu ihrer eignen Gewalt.

Wie den Romeo so wandelt sie auch die Julia aus einem wohlgeratenen, gehegten Durchschnittswesen zur kühnen, glühenden, erhabenen Gestalt, die nicht mehr die Züge ihrer Sippe trägt, sondern die des Gottes der alles beginnt und alles vollendet. Denn auch Julia, ein ge-

horsames junges Mädchen, noch enger vom Elternhaus umhegt als Romeo von seiner Sippe, betreut von der albernen Amme, mit der sie noch weniger gemein hat als Romeo mit seinen Gefährten, und einem wackern Bräutigam, dem Paris zugedacht, den sie noch rascher vergißt als Romeo seine Rosalinde .. auch Julia verwandelt sich mit einem Blick auf den Mann ihrer Erfüllung .. und mit der glühenden Schnelle und Tiefe des richtigen Weibes tut sie noch entschiedener alles Frühere und Fremde ab, um ganz ihm zu gehören. Sie trotzt den Eltern ohne Reue, Zwiespalt, Umblick, sie hat keine Träne um Tybalt und für Paris, sie sieht und sinnt nichts als den Geliebten. Man hat die rückhaltlose Gewalt ihres Verlangens, ihre ungedämpfte Inbrunst bedenklich oder gar schamlos gefunden und sich vor ihrer südlichen Sinnlichkeit zu der sittigen, noch im Fall schamhaften Befangenheit eines Gretchen gewendet als dem edleren Weibtum. Solche Mäkler verkennen den eigentlichen Sinn dieser ganzen von ihnen sonst bewunderten Tragödie: die Feier der lauteren Seelen- und Blutskraft — der ursprünglichen Liebe — die um so heiliger ist, freilich heidnischer und nicht christlicher Art, je minder sie sich durch Sitte oder Sippe dämpft und hemmt, und gerade der Durchbruch ihrer vollen Natur zu sich selbst und ihrem übergesellschaftlichen Verhängnis, sei es der Geliebte, sei es der Tod, ist ihre Größe und Unschuld. Julia steht jenseits von Zucht und Unzucht, nämlich vom Gehorsam gegen Hausregeln und vom Genuß oder Spiel ihrer Gelüste, unter dem unbedingten Befehl der Schönes Schönem entgegendrängt zu Zeugung und Untergang. Der Sinn der Gretchen-tragödie ist gerade der Verderb des bürgerlich gehegten und bis in den Tod hinein befangenen Mädchens durch den unendlich strebenden Titanen. Gretchen geht daran zugrunde daß sie bürgerlich und züchtig auch im Wesen bleibt und das Unbürgerliche wider ihre eigene Natur für den unbehausten Fremdling begeht. Julias zwar nicht bürgerliches doch gesellschaftliches Dasein vor ihrer Liebe war nur Schein, und wird durch ihre schöne und volle weibliche Natur aufgehoben .. ihre Natur kommt zu sich selbst nur durch die Liebe.

Und freilich hat Shakespeare das Erwachen einer solchen Lebensblüte mit allen schwellenden Wundern seines eignen tropischen Liebesmorgens verherrlicht in dem Selbstgespräch womit Julia sich der Gartenpracht und dem Sternenhimmel des südlichen Sommers erschließt, glühend und lauter, üppig und herb, zart und kühn, und ihre Wahrheit dem rückhaltlosen Lauscher rückhaltlos preisgibt, nach einem raschen Abschied von der unwahren Sitte des Sprödetuns.

An Güte bin ich grundlos wie das Meer,
An Liebe grad so tief .. je mehr ich gebe,
Je mehr ich habe: beides grenzenlos...

Das ist dieselbe großherzige Hingabe des edlen Weibes an seinen vorbestimmten Rufer wie in dem Bekenntnis Desdemonas: „Mein Herz ergab sich bis in das tiefste Wesen meines Herrn."

Wie Desdemona war auch Julia

Ein Mädchen, niemals keck,
So still und schlicht von Geist, daß ihre Regung
Sie schamrot machte...

doch frei und ungestüm erhaben über Skrupel und nur gesellschaftlicher Scham, sobald die heiligende Stimme in ihr erwacht. So mannigfalt sonst Shakespeares Frauen in Mut und Zucht sind, von den schüchternen Opfern bis zu den verwegenen Verbrecherinnen: dies ist allen gemein und unterscheidet sie von bürgerlichen und pfäffischen Wunschbildern, daß sie die Natur in sich anerkennen und bekennen wo ihr Schicksal spricht in Gestalt der Liebe oder des Todes, vor jedem Gericht der Gesellschaft. Der Freimut der Erfüllten und Ergriffenen wirkt dann am mächtigsten, wenn er sich löst gerade aus gehegten und leisen Wesen die ihr Herz schwer auf die Zunge heben, denen Gehorsam oder Scheu selbstverständlich war, bei Desdemona und Cordelia — noch mehr bei Julia.

Die natürliche Liebesfülle wirkt nicht nur nach außen, als kühner Schwung und Sturm, der alle Hemmnisse wegfegt, sondern noch unmittelbarer nach innen als gesammelte Glut des Verlangens in Julias Selbstgespräch nach Romeos Flucht (III, 2). Shakespeare kannte die Seele junger Mädchen und hat das einsame Geheimnis des nächtigen Herzens das genommen und des Schoßes der gefüllt sein will, die Wünsche vor der Hochzeit mit nackter Gewalt und Innigkeit kundgetan. Die dunkelsüße Wollust der vollkommenen Kreatur, ohne schielende oder schwelende Lüsternheit, ohne geilen Krampf der Schwäche, tierisch echt und adelig lauter: das Locken und Harren der Rose, das Rufen der Nachtigall, die Ungeduld der Stute ist hier gehoben in die Seele des Mädchens und den Geist des wortgewaltigsten Liebekünders. Man erkennt hier die Fülle wieder woraus die Epen „Venus und Adonis" und „Lucrezia" sich nähren und einige Sonette: es ist Shakespeares eigne Sinnenflut, dort schäumend und quirlend in zu engem Gefäß, hier breit und selig ausgeschüttet in einen gemäßen Schicksalsraum, eingegangen in würdige Gestalten, gereinigt von dem ovidischen Rankenwerk.

Jedes Shakespearische Gefühl finden wir in seinen Werken in verschiedenen Dichten oder Fluiden, bald als zarten Schimmer, bald als gelegentlichen Wink, bald als Wesen — so raucht das dämonische Gelüst einmal als eine Stimmung des Tarquinius, oder es stöhnt in einigen Versen des Sonetts 129 oder wird Gestalt in Angelo, oder Mythe in Macbeth. Die bittere Heiterkeit des adligen Weltwissers spukt als Betrachtung des Jacques aus „Wie es euch gefällt" vor.. im Sonett 56 wird sie böse Klage und im „Hamlet" Herzensschrei. So hat er noch aus der fernen Weisheit seines Herzogs in „Maß für Maß" den Prospero geschaffen, und die Schwermut seines sterbenden Heinrich Bolingbroke hat mit andren, zumal hamletischen Substanzen am Brutus mitgebildet. Alles was ihn je bewegt hat gleichsam einen Willen zur endgültigen Gestalt und darüber hinaus zur Weltwerdung: so ist sein erotisches Chaos, nach wenigen früheren Ausbrüchen und Sprüngen, zum Stern gerundet in „Romeo und Julia" dessen Kern wiederum die beiden Liebenden sind, wie sie in ihren Werbungs- und Vermählungsworten erscheinen. Denn wie Shakespeares Lebenswelt durch sein ganzes Werk ausgegossen ist und gleichsam in entscheidenden Gestalten sich eigens verdichtet und zentriert, so sind wiederum innerhalb seiner Werke die Erscheinungsgrade, die Verwirklichungs-dichten seiner Gestalten — eben seiner Lebensleiber — verschieden. Der Sinn und Grund jedes Dramas ballt sich aus mannigfachen Schichten meist in einigen festen Kernen zusammen, dem vollkommenen Ausdruck der Kräfte und dem vollkommenen Eindruck der Schicksalsmenschen — zugleich Höhen der Handlung, seelische Mitten, und Stimmungsprismen: so denkt man im „Hamlet" an die Monologe, an die Erscheinung des Geistes, an die Friedhofszene, so im „Lear" an die Haideszene, im „Caesar" an die Ermordung, die Forumszene, die Zeltszene. Jedes Werk Shakespeares enthält einige sinnbildliche Vorgänge die es in der fernen Vorstellung gleichsam vertreten, ohne daß sie deswegen immer an sich dichterisch und menschlich ergreifender, weiser und zarter sein müßten als die dramatisch minder hell beleuchteten, oder daß man sie herauslösen dürfte aus dem unwägbaren Gesamt von welchem sie erst ihre Gewalt empfangen. „Schöne Stellen" sind nur schön durch ihre Stellung in einem sie mitbestimmenden Kosmos. Freilich ragen in einigen Werken die szenischen Gipfel steiler über ihren Umkreis und scheinen ihm schroffer enthoben: die „Nebenszenen" scheinen dann leichtfertiger, die Hauptszenen mit ausgesuchter Vorliebe verfaßt, das Komisch-niedere lockrer dem Ganzen eingefügt, das eigentlich Dichterische

selbstgenugsamer entfaltet, das Geschehn und die Schilderung handwerklicher gewirkt als der Seelenausdruck und die Menschengestaltung: in den höchsten Meisterwerken Shakespeares waltet keine solche Spannung zwischen Bühnenkunst und Dichtertum und noch die Späße der Narren und Rüpel kommen aus dem einheitlichen Gesamtgesicht das die erhabenen Schauer und Freuden hervortrieb.

In „Romeo und Julia" ist die Fülle der Leidenschaft und des dichterischen Feuers ausschließlicher als sonst zwei Szenen aufgeladen: der Gartenszene und der Balkonszene. In keinem anderen Werk Shakespeares ist das Verhältnis zwischen den oberen und niederen Lagen so, daß wir wie hier bei Verlust alles Übrigen den Gehalt des Stücks in zwei Szenen völlig besäßen . . bei Verlust dieser beiden Szenen zwar die Handlung und die Charaktere einigermaßen kännten, aber der Stimmung und dem Gewicht nach ein anderes, dünneres, unwesenhafteres Gedicht hätten. Alle anderen Helden Shakespeares tragen bei jedem Auftreten ihr dichterisches Gewicht mit, nicht nur in ihren großen Gesprächen oder Ereignissen: sogar Hamlet und Macbeth offenbaren sich in ihren berühmten Monologen faßlicher, doch nicht gedrungener und inniger als in manchen. Übergangs- und Hintergrundszenen — sie sind immer wesentlich da. Romeo und Julia und den eigentlichen Sinn ihres Daseins, die allmächtig schwellende und sprengende Liebe, erführen wir ohne die Garten- und Balkonszene überhaupt nur mittelbar, trotz Romeos Verzweiflungs-ausbruch und Julias Erwartungs-monolog . . ihr Zusammen, ihr erotisches Verhängnis und die Spannung dieses ganzen Dramas zerginge in eine Reihe lustiger oder trauriger Begebenheiten, Gefühle, Personen. Zum Vorschein, zur Tragödie und zumal zur Dichtung kommt diese Welt in jenen beiden Szenen und von da aus gewinnt dann alles als Kontrast oder Brechung seine Farbe und Lage. Selbstgenugsam, ganz in sich erfüllt, wie ein Gesicht oder Gesang, ohne Seitenblicke auf einen zuhörenden Pöbel, wie die Bedientenspäße, oder auf ein Vorgangs- und Sinngefüge, wie die Neckereien Mercutios, der Streit mit Tybalt, die häuslichen Leiden Julias oder der ganze fünfte Akt, sind nur die Garten- und Balkonszene. Nur hier erscheinen die Seelen und das Schicksal als der Grund dieses Gedichts vollkommen: auf sie deuten die anderen Geschehnisse hin, als Be-gründung, von ihnen gehen sie aus als Handlung, als Be-wegung — denn wegen und aus der unbedingten Liebe ist dies Drama geschaffen. In der Gartenszene wird das bedingende Geschick, die Gehege der feindlichen Häuser überwunden durch die Gewalt der schönen Leidenschaft und „es sucht sich was sich angehört".

Der Liebe leichte Schwinge hob mich drüber:
Kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren...
Und Liebe wagt was irgend Liebe kann:
Drum hielte deine Sippe mich nicht auf.

oder Mehr wünscht ich Lebens Schluß durch ihren Haß
Als Todes Aufschub ohne deine Liebe.

diese Worte Romeos und die schon erwähnten der Julia

„Je mehr ich gebe, je mehr ich habe . . beides grenzenlos"

sagen sinnbildlich was hier geschieht: die Aufhebung der äußeren Grenzen durch die Liebe, die eben zugleich, wie ein Strom vom Ufer aus gesehen, ein Andres, Neues, ein Durchbruch ist, und für den Schwimmer das Element das ihn trägt, mitreißt oder überflutet. Den Durchbruch zeigt uns die Gartenszene, die Strömung selbst die Balkonszene. In der ersten erblicken wir die Gewalt der Liebe, das rauschende und berauschte Sichfinden und Verbinden, gleichsam vom Ufer aus das zu diesem Strom gehört und ihm Gestalt und Gewalt gibt. Die Balkonszene führt uns in den Liebesstrom selbst hinein, in den Wirbel seiner Lust und Qual, der nicht mehr von außen kommt, nicht von seinem Weg durch Klippen, sondern von innen, von seinem Wesen, seinem Wasser selbst. In sich selbst hat solche Liebe Not und Tod, auch ohne den Widerstand der Welt. Der Abschied nach der Liebesnacht, mit dem Gefühl des Todes im trunkenen und verlangenden Herzen, ist das sinnbildliche Geschick der höchsten Augenblicke. „Der durstige Schmerz trinkt unser Blut" das gilt von jeder tiefsten Leidenschaft, die zur höchsten Lust gehört, und nicht erst die Feinde von außen bringen solchen Schmerz. Das Scheiden, das Enden in Raum und Zeit, ist das Gleichnis für das unsterbliche Verhängnis in sterblichen Gestalten: eine „glückliche Liebe" gibt es nicht für die welche von der seligen Sehnsucht ergriffen sind, denn der Genuß oder die Ehe sind unbeschadet ihrer natürlichen oder gesellschaftlichen Werte nicht die Erfüllung, sondern die Befriedigung oder Vernichtung des überschwänglichen Triebs — und Shakespeare gibt in der Kunstform eines Dramas nicht den guten oder schlimmen Erfolg eines Liebesverhältnisses, sondern den Drang und Grund der ewigen Liebe auf Erden überhaupt, die stärker als der Tod ist, weil sie den Tod selber enthält. Die literarischen Gattungen der Aubade oder Serenade verwandelte er, wie alle gegebenen Formeln oder Stoffe, in eigene und ewige Ereignisse: die Gartenszene und die Balkonszene sind die schönsten Gesichte der Liebeswerbung und Liebestrennung geblieben.

Die anderen Szenen dienen der Bühnenhandlung, alles was die Trennung, das verhängnisvolle Mißverständnis und den Tod der Liebenden herbeiführt und was dem Stoff nach aus der italienischen Vorlage stammt. Aber wichtiger als die bloßen Vorgänge, die Shakespeare besonders gegen den Schluß hin, nach der Entfaltung aller Seelen und Schicksale, meist flüchtig und ungeduldig erledigt, sind ihm die Wider- oder Umwelten der Liebe wovon sie sich strahlend oder leidend abhebt. Das ist die Gesellschaft, ernsthaft, wägend, spielend, streitend um Gesetz, Ehre, Nutzen oder Vergnügen: der Fürst, Capulet und Montague, Benvolio, Mercutio, Tybalt, so verschieden von Geist und Feuer, gleich an Sitte und Gewicht, befangen in den Ansprüchen und Meinungen jener Adelsschicht die wir als die Träger der shakespearischen Komödien gekennzeichnet. Der sprühende und vogelhaft beschwingte Mercutio, der freundlich heitere und gelassene Benvolio und der unwirsche Raufbold Tybalt sind Früchte desselben Baumes. Noch mehr als die Jungen ähneln einander die Alten, mag auch der Polterer Capulet, Julias Kerkermeister, etwas schärfer beleuchtet sein als Montague, der Vater des selbständigen Sohnes — er ist vom selben Schlag. Es sind Gewächse eines eng bestimmten Geheges, ohne einen Drang über dies hinaus, ohne andren Eifer oder Hang als den Haus oder Stadt oder Amt oder Gewohnheit und Mode ihnen eingibt, ohne Überschwang des Herzens, selbst bei regem Flug des Geistes, ohne tiefe Leidenschaft, bei starken Trieben und Wallungen, und ohne Verhängnis, auch wo der Tod sie überfällt. Gerade Tybalts Raufer-tod und Mercutios Spötter-tod sind der Ausgang gesellschaftlichen Daseins, ohne den Schauer von Mächten der um Romeos und Julias Untergang weht: sie sterben gleichsam in ihrem Stand, und ihr Tod ist nur ein Schritt, eine letzte Funktion ihres sippe-bedingten Lebens.

Diese Gesellschaft hat Shakespeare nicht verachtet, sondern wie ein Element geduldet oder genossen, wie den Raum seines regen Ringens und Spielens, ihr verwandt mit manchen Hängen und Bedürfnissen, vom raschen Witz und lustigen Unflat bis hinauf zum freudigen Sinnen- und Geistesgenuß . . ihr fremd durch seine Allseele, seine Herzensglut, seinen Schicksalsschauer und sein Geheimwissen. Seine Helden und Opfer, sofern sie diesem Gesellschaftsgrund entstammen, wie Romeo und Hamlet, und nicht von vornherein unmittelbare Kinder des geschichtlichen Kosmos sind, wie seine Römer, oder des naturischen Chaos, wie Macbeth, Lear, Othello, überragen ihn doch soweit durch Leid oder Kraft wie Shakespeare selbst. Aber beinah in jedem Shakespeare-werk worin die Gesellschaft überhaupt mitwirkt verdichten sich

ihre Eigenschaften zu einer besonders strahlenden genialischen Gestalt die ihre Gaben und Grenzen zeigt, all das was der Dichter mit ihr teilt, wie seine Helden und Opfer das mit ihm teilen was ihn nach oben oder innen von ihr trennt . . so zumeist in seinen Lustspielen die ja wesentlich Gesellschaftspiele sind . . in „Verlorene Liebesmüh“ Biron, in „Wie es Euch gefällt“ Jaques und Rosalinde, im „Kaufmann von Venedig“ Antonio und Porzia, in „Viel Lärmen um nichts“ Benedikt und Beatrice. Der „Sommernachtstraum“ spielt zumeist jenseits der eigentlichen Gesellschaft in einer Traum- und Zaubersphäre, wie „Wintermärchen“ und „Sturm“ „Ende gut alles gut“ und „Maß für Maß“ stammen schon aus Shakespeares tragischen Gram- und Grimmjahren, als er der Gesellschaft entfremdet war. In „Was ihr wollt“, in den „Veronesern“ der „Gezähmten Widerspenstigen“ den „Lustigen Weibern“ ist die Gesellschaft als solche neutral und die Handlung wichtiger als die Personen. In „Romeo und Julia“ trägt Mercutio die gesellschaftlichen Reize und Gaben die der Dichter hegte und wünschte: unerschöpflichen Geist von der witzigen Zote bis hinauf zum seligen Schwung und Schimmer des Traums, schlagfertige Lippen und Hände, wache Augen und Ohren, fröhliche Schnellkraft und Anmut zu Tanz und Tat, und dabei ein wackeres treues Gemüt in allem Leichtsinn des Gehabens. Nichts fehlt ihm zum vollkommenen Mann als das Gewicht des schicksalsträchtigen Herzens. Sonst wär er ein Bruder des Romeo und des Hamlet — so bleibt er mit Biron und Jaques ein Kind aus Shakespeares froh oder düster funkelnder Geisteslaune. Über die dumpfen und rohen Junker vom Schlag Tybalts ragt sein Geist und Sinn, doch den Romeo steigert über Mercutio hinauf Verhängnis und Leidenschaft. Gerade je feiner der vorbildliche Gesellschaftsmensch glänzt, desto mächtiger leuchtet die notwendige Liebe. Wie Mercutios geistreich tapfres Ende des Tybalt flegelhaftes übertrifft an Würde und Adel, so verschwindet es doch vor dem verhängnisvollen Untergang Romeos. Shakespeare hatte verschwenderischen Überfluß genug, um noch seine strahlenden Günstlinge unterzutauchen in seligeres Licht oder süßere Nacht.

Seine Gesellschaft ist nicht klein gesehen, nicht arm gemeint, da sie zu einem Mercutio langt, und dennoch ist selbst der nur eine Folie zum Romeo. Doch damit nicht genug: die unbedingte Leidenschaft der Liebenden hebt sich nicht nur überwindend und erliegend von den bedingten Ansprüchen oder Spielen der Gesellschaft ab, und seien sie lockend wie Mercutio, sondern auch von der abgeklärten Weisheit und entrückten Frommheit des Bruders Lorenzo. Ihre Gewalt erscheint nur noch glühender, heller, inniger, wenn der gute und reife Mensch — na-

tur-. schicksals- und seelenkundig — sie erst vergeblich bespricht, dann sie zum Maß und Heil lenken will und beim besten Willen nur ihren eingeborenen selig unseligen Untergang fördert. Lorenzo, wie er im Klostergarten das zeitliche Wachstum und den ewigen Wert seiner Pflanzen wahrnimmt, den Besessenen mahnt und tröstet als Seelsorger aus der Fülle seiner Lebenseinsicht, dann das schöne Paar segnet aus seiner Gottesweihe, und ihm den Weg zum Glück ebnet aus seiner Menschenliebe, gleich rein von pfäffischer Strenge wie von Gemütsschlaffheit, von mönchischer Enge wie von Allerweltslauf, ein echter Jünger des heiligen Franziskus durch die Verklärung des Vergänglichen aus dem ewigen Licht — diese holde und hohe Gestalt verkündet schon am jungen Shakespeare beim Aufgang der Leidenschaft durch ihr Dasein wie durch ihre Aussage die Weltüberlegenheit, das treue Mitschwingen des „Vollendeten" das bis zuletzt seine Inkarnationen in Shakespeares All gefunden hat. Lorenzo ist ein Vorläufer des Herzogs aus „Maß für Maß" und des Prospero. Immer wieder hat Shakespeare — die Stimme der Dulder und Helden — auch mit dem Heilandsblick das Dasein durchdrungen und umfaßt, und nur der die Leidenschaften bis zum Grund erfahren hatte konnte sie so wahrhaftig aufheben. Freilich ist für Shakespeares frühes Weltgefühl die Weisheit, deren er schon fähig war, noch nicht, wie für den späteren, die geheime oder anerkannte Herrin des Lebens, sondern nur die in sich selige, doch im Weltlauf ohnmächtige Zuschauerin. Lorenzo hat keine Gewalt über das Verhängnis der unbedingten Leidenschaft, wie die gelassenen Lenker Vincentio und Prospero. Das ist keine Herabsetzung der Weisheit.. doch auch keine Rüge der Leidenschaft, sondern ihr Triumph, ihre Verherrlichung, daß sie auch noch dieser Geistesmacht obsiegt wie dem Zwang von Sippe und Staat. Lorenzo steht vorm Zusammenprall des Unbedingten mit den Bedingnissen, vor Liebe und Tod, ähnlich wie der Chor der antiken Tragödie und verkörpert wie dieser das ewige Verlangen des Geistes nach lösendem Überblick und erkennender Feier des erschütternden Geschehens . . ohne dies Verlangen hätte Tragödie so wenig entstehen können wie ohne die Erschütterung selbst, und wie der antike Chor ist auch Lorenzo eine dem Drama einbezogene Haltung des Dichters. Nur sind auch die Helden Shakespeares, unmittelbarer als die der antiken Tragödie, verkörperte Kräfte seiner persönlichen Seele, über ihren Volksgehalt und ihren Mythensinn hinaus. Die Spannung zwischen dem dramatischen Zuschauer und den tragischen Schicksalsträgern Shakespeares ist viel straffer und heftiger als in der antiken Tragödie, weil sie nicht mehr

durch Gesamtheiten gehalten und durch Mythenmassen gedämpft wird, sondern Einem Wesen entspringt. Der Kampf zwischen Blut und Urteil, Shakespeares eigentlicher Lebenskampf, wovon die Stellung Lorenzos zu Romeo nur ein Zeichen unter vielen ist, spielte sich auf einem engeren Raum ab als der verwandte Kampf zwischen dionysischem Rausch und apollinischer Schau, aus welchen Chor und Heros stammen . . eben nicht zwischen Kultarten eines Volkes, sondern zwischen Seelenkräften einer Person . . auf engerem Raum und doch mit stärkeren Truppen und Waffen. Lorenzo, Shakespeares Zuschauer, greift deshalb — wie Shakespeares Zuschauer überhaupt von den Narren bis zu Prospero hinauf — dringlicher in die Handlung ein und wird tiefer in sie hineingerissen als der Chor: ja, er ist ein Opfer des Verhängnisses das er zugleich schauen und bannen soll.

In Shakespeares Seele zurückgedeutet wäre das ein Sieg des „Blutes" über das „Urteil", wenn nicht die Bildwerdung solcher Tragik an sich schon das letzte Wort des Urteils wäre, die Aufhebung des Schicksals in den schauenden Geist. Später siegt die Weisheit herrscherlich, wie Oktavian, richterlich wie Vincentio, seherisch wie Prospero über die Leidenschaft, ohne in ihren Wirbel mitgerissen zu werden. Das heißt wiederum nicht daß Shakespeare die Macht und den Wert der Leidenschaft später verringert, sondern daß er sich selbst den Sieg des Urteils über das Blut, die Bändigung des ungeheuren Dämons zutrauen durfte. Lorenzo ist sichtlich eines von Shakespeares reinsten Wunschbildern, schon in seiner Frühzeit, wie er eine seiner gefühlten Möglichkeiten ist: der vollkommen gute weise Mensch, der reife Mensch, der mit der Natur vertraut ist und von ihr Einsicht in die Notwendigkeit lernt . . der das Schicksal mit seinen Zufällen kennt und anerkennt, ergeben in das höhere ewige Gesetz, und der die Seelen faßt aus Mitgefühl mit aller Kreatur. „Reif sein ist alles" „In Bereitschaft sein ist alles" „Sind diese Dinge denn Notwendigkeiten? Bestehn wir auch sie wie Notwendigkeiten" — solche Trost- und Trutzweisheit hat Shakespeare viel eher in Lorenzo verkörpert als in den Duldern und Ringern welche damit ihre eigne Qual und Sorge dämpfen möchten, Edgar, Hamlet, Heinrich IV. Doch vernimmt man in ihnen wie in Lorenzos Art ein tiefes Verlangen des Dichters selbst, das Verlangen nach Weisheit — Widerspiel seiner Liebe zum adligen Wesen um jeden Preis, auch um den von Qual, Wahn und Tod.

Man hat engsinnig die europäischen Bekenntniszwiste und -formeln auch in Shakespeares Lebensgesichte hineingelesen und den Bruder Lorenzo als eine katholische Liebhaberei angesprochen. So gewiß nun

Shakespeare kein protestantischer Eiferer noch überhaupt ein Glaubensschwärmer war, sondern ein überlegener Allbegreifer, so darf man seinen Franziskaner, trotz der Zeit- und Ortsfarbe die er vom Gesamt seines Gescheh-raumes annimmt, nicht katholisch oder auch nur eigens christlich stempeln. Es fällt sogar auf wie viel weniger seine Weisheit von der göttlichen Vorsehung gespeist ist als vom natürlichen Gesetz, wie viel mehr er aus freier Seele schicksalsreif oder -überlegen ist als demütig oder auch nur gottergeben — kein Asket der entsagt, sondern ein Weiser der durchschaut. Seine Seele, ihres franziskanischen Kleides ledig, trägt eher noch die Züge eines reinen und erhabenen Humanisten vom Schlag des Pico oder des Vittorino als eines christlichen Mönchs: er ist wesentlich aus Shakespeares eigenem Sinn genährt, dem jede Flucht in die Hinterwelt trotz Weltleid und Ruhesehnsucht fern lag.

Unter und zwischen dem Schicksal, dem Geist, dem Adel treibt sich in Shakespeares Welt der muntere oder dumpfe Pöbel umher, die Narren, Toren, Schranzen und Schelme — szenisch erfordert als Erheiterung des Publikums, uraltes Zubehör jeder öffentlichen Feier, dichterisch begründet als notwendiger Brodem und Abhub lebendigen Daseins, als Gewölk und Gewusel worin die reineren Strahlen sich färben. In „Romeo und Julia" füllen diese Unteren einen besonders breiten Raum, nicht als „possenhafte Intermezzisten" wie Goethe meinte, sondern geradezu als eine eigne Komödienschicht, ähnlich wie Falstaff und seine Gesellen in „Heinrich IV" mit selbständigem Spiel die Helden und Herren begleiten und travestieren, oder die Handwerker im „Sommernachtstraum" die Elfen und Fürsten. „Romeo und Julia" bekundet auch dadurch seine Nähe zu diesen morgendlich entspannten und erotisch oder heroisch gelockerten Werken — erst wieder der abendlich entspannte Dichter des „Wintermärchens" und des „Sturm" hat Schwermut dnd Übermut so breit nebeneinander gelagert, statt sie straff ineinanuer zu fassen. Die lustigen Figuren seiner reifen Tragödien sind entweder viel ungewichtiger — wie der Poet im „Caesar" oder der Narr im „Othello" oder der Pförtner im „Macbeth", oder sie greifen ernster in die ernste Handlung ein, wie das Volk im „Caesar" und im „Coriolanus", oder sie teilen und steigern als bitterlustige Spötter die tragische Stimmung wie der Narr im „Lear", Menenius im „Coriolanus". In „Romeo und Julia" sind die komischen Figuren und Vorgänge fast selbständig, wenn auch noch hier begründet und getragen von der Tragödie und dadurch, nicht bloß durch die Fülle des Witzes, über die bloße Hanswurstiade erhoben, aus deren Übung Shakespeare sie übernahm. Vor

allem, es sind immer eigenwüchsige Wesen, persönliche oder standliche, nie bloße Bühnengestelle für Sprünge und Späße.

Die Bedienten der beiden Häuser in der ersten Szene geben zunächst das derbste Bild von dem heillosen Zwist dem das Liebesverhältnis entspringt, nach unten zugleich vergröbert und verdeutlicht, wie die Töne der edleren Musikgeräte von Pauken oder Pfeifen begleitet werden . . und dann bleiben sie unsterbliche Träger jeder Art Schranzenmut, Schranzenfeigheit und entwaffnender Schlauheit, über die man nicht zürnen, nur lachend sich ärgern kann. Die Gemeinheit, die nicht böse ist und kaum böse macht, weil sie der tierischen List und Unschuld noch zu nah liegt, hat Shakespeare in früheren Jahren, zumal in seinem erotischen Mai mit mehr Behagen gemerkt und gezeigt als später, da er schmerzlicher, einsamer, ungeduldiger geworden war. Man halte die Handwerker aus dem „Sommernachtstraum", die Falstaff-rekruten, sogar die Jack Cade-rotte neben die ebenso saftigen und körnigen aus dem „Julius Caesar" oder dem „Coriolanus", oder den Falstaff bis in seine königliche Strafe hinab neben den Lucio aus „Maß für Maß": überall der gleiche Herabblick des adligen Sinns auf den unadligen, doch dort gefärbt von munterem Wohlwollen, ja fröhlicher Lust am frechen Spiel, hier der herrische Ingrimm, der scharfsichtige Ekel. Auch die gehässige Teilnahme wird bei dem schöpferischen Seher nie zu lehrhafter Rüge, doch sie verrät sich durch ein Beben des Tons und ein kälteres Licht. Erst der späte etwas müdere Shakespeare duldet wieder gelassen das Gesindel, bei gleicher schöpferischer Plastik, doch ohne die leichte Finder- und Betrachterfreude seines Vormittags, und ohne den zornigen Griff seines mittaglichen Weltschmerzes. Antolykus und die Schäfer, sogar Caliban und die besoffenen Schiffsleute im „Sturm" umspielt mild die Abendröte der sinkenden Weltseele. Shakespeare hat Bediente wohl ohnehin nachsichtiger betrachtet als die selbständigen Bürger . . die ergebenen Knechte die mit ihrer Kette spielen waren ihm lieber als die Freien mit Ansprüchen und Rechten deren sie nicht fähig und mächtig sind und die sie mißbrauchen, wie der entfesselte Pöbel oder der zuchtlose Genießer. Shakespeares Lanz, sein Lanzelot Gobbo, die treuen lustigen listigen ausgelassenen pfiffigen Schelme, die oft den Narren- und Rüpelpart mittragen, stammen von den schlauen und lüderlichen Sklaven der römischen und also der attischen Komödie ab, wie Falstaff den Bramarbas und den Schmarotzer des Plautus bis zur Unkenntlichkeit empor-artet. Vom Adel aus war Sklaverei an sich etwas Komisches, der Boden vieler komischer Züge und Lagen, und ähnlich wie Shakespeare — darin zugleich Erbe der adligen Wer-

tung und als Mime ein ausgeschlossener Betrachter — diese Not zur Narrenfreiheit des Berufsnarren nutzt und verklärt, so hat er auch dem Schranzentum die Schranzenfreiheit, die Lockerung des Noblesse oblige abgewonnen und dadurch eine Fülle unterer Lebenstriebe entbunden, deren Spiel und Kontrast mit den höheren Gesetzen lächeln oder lachen macht, ebenso wie der Unfug der Menge mit den Mitteln oder Zeichen der Gewalt, wie im „Heinrich VI", „Caesar", „Coriolan", oder — fröhlicher — mit denen des Geistes, wie die Akteure in „Verlorne Liebesmüh" und im „Sommernachtstraum" oder die Balladenleser aus dem „Wintermärchen". Seinen Pöbel empfing Shakespeare nicht aus Literatur, sondern aus Beobachtung, ja aus widriger Berührung, und er ist dann der Ahnherr aller „Volks"szenen in den europäischen Dramen geworden, ebenbürtig dem Aristophanes, doch unabhängig von ihm.

Bediente gehörten zur Gesellschaft, Pöbel bedrohte sie. Unter den Bedienten ragt die Amme Julias mit ihrem dummdreisten Anhängsel Peter ebenso hervor wie unter seinen genialischen Lumpen Falstaff, unter seinen Pöbelführern Jack Cade, unter seinen süßen Narren Probstein, unter seinen bittren Narren der des Lear — wenn wir die Breite seiner Unter- oder Ungesellschaft überblicken. Sie ist unter den komischen Weibern Shakespeares trotz Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer, ihren fleischlichen Schwestern, die saftigste und umfänglichste .. übrigens ebenfalls ein feistes Gewächs der erotischen Gegend im Leben Shakespeares welcher die Rosen Romeo und Julia entsproßten .. beides gehört zusammen. Die tropische Seelenliebe gedeiht nur in einem Klima wo auch das geile Kraut wuchern kann, und da Shakespeare niemals vereinzelte Figuren hinstellt, sondern immer aus einer gegebenen Sinnen-, Seelen- oder Geisteslandschaft weltträchtige Gestalten zeugt, so mußte in der Nähe der sinnenadligen Julia die entsprechende sinnenderbe Amme geraten, wie die Nachbarschaft des fröhlich kühnen Genußprinzen Heinz das fröhlich freche Genußgesindel Falstaffs fordert — die Lebenssamen zeugen durch alle Schichten hindurch und zeitigen Formen auf der höchsten wie auf der untersten Stufe. Deshalb bedeutet dies Zusammen von Adel und Pöbel, Held und Lump, Dame und Dirne bei Shakespeare nicht nur ein sittliches künstlerisches denkerisches oder szenisches Widerspiel, wie Don Quixote und Sancho Pansa, Faust und Mephisto, Don Juan und Leporello, oder wie die typischen Paare von Herr und Knecht aus der alten Komödie, die er selber gelegentlich fortbildete (Antipholus und Dromio, Petruchio und Grumio, Proteus und Lanz) sondern die Offenbarung des Lebensgesetzes wonach jede Kraft sich in möglichst verschiedenen Erscheinungsstoffen

versucht und verwirklicht. Shakespeares Paare sind nicht nur durchaus Gegensätze in ihren Blüten und Früchten, in ihrem Gesicht und Gehaben, sondern auch tief verwandt von ihrem Schöpfergrund aus in ihren Wurzeln, Säften und Stoffen — eben wie Gewächse desselben Elements. Denn nicht nur der sondernde Geist und der trennende Willen, sondern auch die mischende Natur kommt in ihnen zum klaren Vorschein. Nicht nur enthalten seine einzelnen Wesen alle Menschtümer von der göttlichen Stärke bis zur tierischen Schwäche oder Dumpfheit, weil jeder Mikrokosmos seinen ganzen Makrokosmos mitverkocht, sondern auch jede seiner Weltarten verkörpert sich in mannigfachen Einzelwesen, und die Kontraste seiner Figuren sind deshalb so wenig schematische Gegensätze oder symmetrische Gleichgewichte nach klassischem oder klassizistischem Fug, wie die Fauna oder Flora einer Alpe oder eines Dschungels, eines Fluß- oder Seegebiets, die auch aufeinander abgestimmt und angewiesen sind durch ihren Kampf sogar und ihr friedliches oder schiedliches Gemenge.

So gehört in das Drama der Liebe auch die Amme als der Satz des Weins der in Julia glüht. Julias kühner Freimut artet hier herab in gutartigen Schwatz, Julias hohes Verlangen in kupplerische Lüsternheit, die rückhaltlose Hingabe in halb tierische halb knechtische Anhänglichkeit, der rasche Stolz in behäbiges Selbstgefallen. Mit ihrem breiten und geilen Gerede zeugt sie nur im dumpferen Element von der Macht welche aus Julia als lautere Flamme schlägt, und sie gehört zu Julia nicht nur szenisch als Vertraute, oder koloristisch als Folie, sondern auch als Mitgewächs der erotischen Landschaft. Da das Gemeine bei Shakespeare nie allein erscheint, vielmehr rudelweise, so hat sie als Übergang zu dem Schranzentroß, den sie durch ihre Mast und ihre persönliche Nähe zur Heldin überwiegt, den pfiffig blöden Peter bei sich, ihr Ferkel, ähnlich wie dem Falstaff sein winziger Knappe folgt. Daß nicht auch Romeo ein solch animalisches und parodistisches Geleit hat wie Julia, sondern nur seine freisinnigen Spötter, das gehört zum Unterschied zwischen der weiblichen Natur, welche vermischt und übergeht, und dem männlichen Geist, welcher sondert und bindet, auch in der Liebe. Romeo kann Gefährten haben und noch sein Diener Balthasar folgt ihm herzlich und kameradlich, nicht animalisch und sklavisch wie die Amme der Julia. Die Lehenstreue zwischen Ritter und Knappe gilt nicht für Herrin und Zofe. Auch in „Antonius und Cleopatra“ wiederholt sich dieser Gegensatz männlicher und weiblicher Anhänglichkeit und Abhängigkeit.

Zu dem Überschuß woraus echte Dichtung stammt und wovon

die einzelnen Gestalten Shakespeares zehren kommt in „Romeo und Julia“ noch die herrliche Verschwendung, wie sie erst der gehobene Zustand entbindet. Die allverklärende und durchglühende Liebe hat seinem natürlichen Vermögen erst die eigentliche „Poesie“ erweckt, über Geist, Ausdruckskraft und Zeigekunst hinaus Glanz und Schwebe, Duft und Klang, Wunder und Gnade, ein Zauber der göttlichen Freude, der nicht eines ist mit der Schöpfung, doch sie verherrlicht wie die Lust das Zeugen. Nicht alle großen Dichter haben ihren Geburten diesen Überschwang ihrer Entstehung mitgegeben als unablösbare Eigenschaft. Er ist nicht eines mit Weihe oder Tiefe, mit Adel oder Geheimnis, er ist zumal eine lösende, keine bindende Feier, überall dort wahrnehmbar wo Kräfte frei werden, nicht wo sie sich sammeln und spannen. Um Homer und Aristophanes webt „Poesie“ schimmernder als um Hesiod oder die Tragiker, den Römern und den Franzosen fehlt dieses Fluidum fast völlig und selbst im Dante umspielt es nur wenige Gesänge des Fegefeuers oder der Himmelsrose, wie es denn dem Erhabenen, Monumentalen oder gar Lapidaren sich ungern gattet und dem Schweifenden, Blumigen, Welligen, allem Übergang und Dämmer zustrebt. Im Osten der Sinne und der Phantasie ist es daheim, im orientalisierten Mittelalter bis in das barocke Spanien .. die deutsche Romantik, dieser Orient des Geistes, hat es wieder entdeckt und zu spukhaftem Dasein erweckt, ja „romantische“ Poesie mit Dichtung überhaupt gleichsetzen wollen. Doch begleitet es nur ganz bestimmte Lockerungs- und Schwellungszustände, während Dichtung jede schöpferische Sprachwerdung der Weltkräfte überhaupt ist. Shakespeare ist überall Dichter, wie Dante oder Aeschylus, aber er ist nicht überall Poet in jenem romantisch besonderen Sinn, und wenn seiner früheren Königsdramen Gestaltenfülle und Schicksalsschauer, seiner Komödien Geistesfrische und Sinnenspiel schon den vollkommenen Sprachmeister und den Dichter bekunden, so hat er doch erst mit „Romeo und Julia“ die eigentlich „romantische Poesie“ — freilich weniger eine Stoffmasse als eine Seelenstimmung, weniger eine Gehaltschicht als eine Schwingungsart — erobert, zugleich mit der Liebe. Wenn man an Shakespeares Poesie denkt, nicht an seine Tragik, Weltschöpfung oder Menschenfeier, so denkt man dabei doch zunächst an „Romeo und Julia“ und an die Märchen seiner Früh- und Spät-lockerung, wieviel auch von diesem ohnehin schwer faßbaren und formulierbaren Zauber noch seine düstersten und wuchtigsten Werke durchsprüht. „Romeo und Julia“ aber ist dessen breiter und heller Aufgang.

Hier erst beginnt die Beseelung des Raums, vor allem der Landschaft,

die Auflösung der Dinge in ihren Schwung oder ihre Kraft, das Kennzeichen des „Romantischen“ zum Unterschied von Shakespeares bisher überwiegendem Verfahren, überhaupt gerade das Sichtbare zu umgrenzen, das Unsichtbare zu vergegenwärtigen und festzustellen. Über die Dinge der Welt als Gleichnisse oder Gegenstände hatte er schon in seinen frühen Lustspielen und Historien mit mächtiger Hand verfügt, des menschlichen Raums gewaltig wie keiner vor ihm: aber es war doch zunächst menschlicher Raum geblieben, nur soweit beleuchtet, genannt, gefüllt als er die jeweiligen Sinnen- oder Seelenzustände der Personen anging, ohne die „Unendlichkeit“ oder Selbständigkeit der außermenschlichen Natur, in der Feier der Blumen, der Vögel oder der Elemente, der Gestirne. Vergleicht man Shakespeares frühere Werke mit denen seiner Vorgänger, etwa seine Tierbeschreibungen im „Titus Andronicus“ oder „Venus und Adonis“, so fällt die stärkere Sinnendichte und die heftigere seelische Anteilnahme und Merkelust auf, doch neben den Nachtgebeten Romeos und Julias wiederum sind die „endlich“, nämlich vom menschlichen Willen, ja Zweck begrenzt.. dichterisch zwar als gehobener Ausdruck menschlicher Regung, doch noch nicht „poetisch“ als unmittelbare Mitschwingung eigenlebigen Naturschauers. Die menschlich zu Zier und Nutz bedurften oder beobachteten Gegenstände sind noch nicht naturisch durchfühlte, mit der unendlichen Seele getränkte Zustände, d. h. „Stimmungen“ geworden. Denn die Unendlichkeit der Menschenseele hatte Shakespeare schon früh dichterisch offenbart, im Geist seines Biron so gut wie in dem Willen seines Richard III. oder in der Leidenschaft des Tarquinius. Doch stand diese innere Unendlichkeit bisher als Geberdung und Handlung dem begrenzten Raum gegenüber oder mitten inne, dem sie nur spärliche oder üppige Zeichen entnahm, ohne sich ihm jemals ganz einzugießen und ihn dadurch zu lösen oder zu sprengen. Das geschieht zum erstenmal in „Romeo und Julia“.

Hier erst erscheinen innere Unendlichkeit des Menschen und Unendlichkeit des Raumes, oder besser unendliche Empfängnis, Wandelbarkeit und regsame Offenheit des Draußen, einträchtig, und dadurch werden die Gegenstände des Raums erst völlig beseelt und die Zustände des Menschen erst völlig naturredig und -sichtig.. dies aber ist das eigentlich Romantisch-poetische, der Zauber des Märchens und Wunders, wo Mensch und Ding ineinander gehen. Nicht zufällig findet sich daher Shakespeares erster großer Sang von der welterfindenden und überspielenden Phantasie, dem wunschbilderschaffenden Traum, der schwebenden und verschwenderischen Poesie, gerade in diesem Werk: die

Mär von der Königin Mab offenbart beinah den Mythus des geistigen Zustands woraus Dichtungen wie „Romeo“ und „Sommernachtstraum“ „Kaufmann von Venedig“ und „Sturm“ erst entspringen können, ähnlich geheimnisvoll wie die von Eros im Gastmahl erst den Ursprung solcher platonischen Gespräche kündet. Aus der Begattung des erotischen Dranges mit jener unberechenbaren dämonischen Traumgabe entspringen solche Geburten, die bald mehr die Züge des Vaters tragen, des Eros, wie Shakespeares frühe Liebestragödie, bald mehr die der Mutter, eben der Königin Mab, wie der „Sommernachtstraum“.

SOMMERNACHTSTRAUM

DIE Traumkönigin die mitten in der Tragödie der treuen Liebe beschworen wird ist die geheime Schöpferin des Sommernachtstraums und wiederum verrät uns jener schon erwähnte Spruch auf das Verhängnis der Liebe in der ersten Szene dieses Werks dessen tragischen Untergrund. Zwischen den beiden Dichtungen besteht eine Polarität, wovon die oft bemerkte Travestie der Romeohandlung im Rüpelstück des „Sommernachtstraums" nur das äußerlichste Zeichen ist. Beide haben einen gemeinsamen Keim. Julia bebt noch im „Sommernachtstraum" und das göttliche Spiel mit den menschlichen Herzens- und Schicksalswirren überschimmert noch den Untergang der Liebenden. Nur der Mann der die Leidenschaft so erschüttert erfahren, daß ihm die fertige Welt der Sitten und Gesetze darüber leicht ward, konnte auch so sich über die Leidenschaft erheben, daß sie ihm Traum und Märchen erschien. Gemeinsam ist der schweren Qual und dem schwebenden Tanz die Aufhebung selber, wie das Sterben zugleich äußerste Lebenssteigerung und -vernichtung in einen Nu zusammendrängt. Was Shakespeares Gesamt-dichtung uns im großen immer wieder zeigt, das Gleichgewicht zwischen der stärksten Lebensgewalt — sei es Schicksalsschauer, sei es Naturqual — und der höchsten Helle, sei es verklärte Weisheit, sei es geflügelte Laune: das zeigt uns die Nähe dieser beiden Werke, die nicht nur denselben Verfasser haben, sondern fast denselben Stoff oder dieselbe Stoffart. Enger beisammen liegen die Schalen worin Shakespeare die Leidenschaft wägt, das ergriffene Herz und der überlegene Geist . . oder ein andres Gleichnis (denn nur gleichsam läßt sich davon reden) „Romeo" zeigt uns die Leidenschaft von innen, der „Sommernachtstraum" von außen. Freilich ist das Innen kein Empfindlergemüt, sondern eine weltträchtige Seele, und das Außen kein Gesellschafts- oder Sittenhöriger, sondern ein weltsichtiger Geist.

Man deutet nun wohl das Verhältnis so als habe Shakespeare durch humoristische Behandlung des tragischen Motivs sich befreien wollen, wie Goethe mit dem Triumph der Empfindsamkeit vom Werther-fieber. Solche Sturm- und Drangbeichten brauchte der Dramatiker der Lebenskräfte nicht: er spiegelte sie nicht als Gefühle der Einzelperson, sondern verkörperte sie, wie sie ihn durchwandelt, in Wesen verschiedener Welt, übergesellschaftlicher — heroisch-pathetischer oder dämonisch-phantastischer —, gesellschaftlicher und untergesellschaftlicher.

So spannt er im „Sommernachtstraum" gegeneinander Elfen, Adel und Pöbel. Der Gesellschaft selbst entnahm er seine Vorlagen und Anlässe,

der durchschnittlichen Renaissancebildung womit heimische Sitten, Sagen und Geschichten sich durchdrungen hatten. Seiner eigenen Allseele dankt er die Gründe und Kräfte womit er den überlieferten Vorrat umschuf, weit über die Grenzen seiner Mitwelt hinaus. Auch was in diese noch hereinwitterte aus dem Mittelalter, neuplatonisches, spätheidnisches, kirchliches Erbe, dumpfe Zauberscheu und mystische Neugier, überschritt, zumal in seinen englischen Fassungen, kaum das Gehege der brauchbaren und unterhaltsamen Sachen, ohne Naturschauer oder Schicksalsgefühl. Spensers „Feenkönigin" oder Marlowes „Faust" etwa bekunden, gerade mit ihren magischen Geräten, wie wenig diese hellen Geister den Sinn ihrer Zeichen spürten: das bleibt Allegorie oder Theater, künstliche Vorstellung ohne Geheimnis . . bunter und wilder gewiß als die Vernunftsgebilde des klassischen Frankreich, doch keineswegs schöpfungs-unmittelbarer — im Gegenteil. Shakespeare aber muß nur irgendeinen Elfen- und Hexenstoff anrühren und sofort öffnet er das ganze Mächtereich, und jeder Zauberbuchstab erwacht unter seinem Wink erst zu naturischem Dasein.

Als man von ihm ein Hochzeitsfestspiel verlangte, geriet er an die klassizistisch-phantastischen, ovidisch, ariostisch, spenserisch getönten Fabeln von Oberon und Titania, Theseus und Hippolyta, Pyramus und Thisbe — eine Motivengegend die ihm schon seine Mären von Venus und Adonis, oder Tarquinius und Lucretia gereift, und flugs tauchte ihm empor die Schöpfung aus Waldesraunen und Mondweben, bevölkert von Gewächsgeistern und Traumseelen, von Wandel- und Witterungswesen, geregt von menschlichen Wünschen und Wähnen, gesehen aus der Helle südlich britischer Adelsbildung und dem Liebesgefühl eines aufgeblühten Herzens, das zum erstenmal seinen Einklang mit allem Erdenschwall und -schein selig trunken gewahr wird.

Ohne hinter die dichterischen Scheine zu greifen, entnehmen wir ihrem Erscheinen, ihrem Gesicht selbst ihre Herkunft. Was von einer Dichtung am dringlichsten erscheint und im Gedächtnis der Empfänglichen am festesten haftet, was Sage oder Bild bleibt durch die Jahrhunderte, das ist, über des Verfassers Absicht hinaus, ihre jeweils zeugende Kraft, der erscheinungsträchtige Wille. Den „Sommernachtstraum" zeitigte, wie schon sein Name bekundet, nicht ein einzelnes Menschenwesen oder -schicksal, sondern eine landschaftlich-seelische Zauberstimmung, ein übermütiges Tanzgesicht, das wohl einzelner Menschen- und Geistesfiguren bedurfte, aber vor ihnen da war, wie eine Sommernacht mit ihrem Raunen und Klingen, Duften und Schwirren, Funkeln und Glimmen die Sinne füllt noch vor dem Gewahrwerden ihrer ein-

zelnen Wesen und Licht- oder Lautvorgänge. Wenn alles Blutgraun und Haidedüster im „Macbeth“ vom Helden her sich ausbreitet oder das Rom des Caesar samt Brutus, Cassius und Antonius nur als dessen Wucht und Widerwucht wirkt, so wachsen Oberon, Theseus und Zettel und ihre Schar erst aus der mondbeglänzten Zaubernacht und ihrem Fug und Unfug von Elfenreigen, Liebeswirren, Fürstenfeier und Bürgerbühne. Auf einer höheren Stufe, mit reicherem Stoff, freierem Sinn und Schwung, durch Leidenschaft gereift und erleuchtet, weidet hier Shakespeares Imagination wieder auf den Triften seiner ersten Geistkomödie „Verlorne Liebesmüh“ und entdeckt, das heißt erschafft neue Weiten und Tiefen. Hier wie dort ein rhythmisch ausgewogenes Zusammen, Gegeneinander und Durcheinander von mehreren Liebespaaren, deren adligtolles Spiel zugleich gehoben und gehöhnt, lichter und lächerlicher wird durch das närrische Widerspiel des Pöbels. Hier wie dort eine mehrschichtige heldenlose Handlung, hier wie dort die „romantische Ironie“ (ein notwendiger Auswuchs oder Zuwachs der romantischen „Poesie“ in schon geistes-wachen Zeiten) der fröhliche Spott über die eignen dennoch geliebten und benötigten Künste: die Rede und das Theater. Denn wie „Verlorne Liebesmüh“ ist auch der „Sommernachtstraum“ eine „Literaturkomödie“ insofern als der Dichter hier seine literarischen Ausdrucksmittel beurteilt und darstellt von einer höheren Ebene aus, in „Verlorne Liebesmüh“ die gezierte Schönrede vom gesunden Lebensgefühl aus, im „Sommernachtstraum“ die beschränkte und nur so ungenügend sinnbildliche Bühne vom allspielenden und allschaffenden Dichtergeist aus. In „Verlorne Liebesmüh“ wird eine zeitliche Mode belächelt, der Euphuismus, im „Sommernachtstraum“ das Theater überhaupt, sofern es beansprucht mit seinen Brettern und Fetzen und Mimen Welt zu bedeuten und gar hohe oder ernste Welt. Nur ein Theatermann der zugleich das All im Geist trug, nur eine adlige Seele die zugleich arme Mimen und läppisches Gerät zur Verkörperung der überschwenglichen Gesichte brauchte konnte so die Kluft zwischen Welt-traum und Werkmittel erleiden und belachen wie Shakespeare in der Pyramus-einlage des „Sommernachtstraums“. Gerade er, der allein aus Wort, Geberde und Gerüst Weltgeschichte und Geisterreich, Natur und Wunder zauberte, mußte die Grenze und den Mangel jedes endlichen Zeichens für seinen unendlichen Sinn freier und feiner, empfindlicher und überlegener wahrnehmen als die Ärmeren — ebenso wie er, der gesündeste und lebendigste Meister des Euphuismus, am innigsten und hellsten dessen leidig lustige Überspanntheit spürte. Wie gerade die gewaltigsten Täter und die weitsichtigsten Planer und Rechner dem Zufall oder dem Verhäng-

nis huldigen, nämlich den Grenzen alles Planens und Rechnens, und verwegener spielen als die schwächeren Macher und blinderen Merker, die nie bis an die Grenzen gelangen, so erkennen gerade die Voll-kommenen den Trug sogar des Ideals, den Schein sogar der Schönheit und die Armut sogar der Fülle .. die dionysische Komödie, die platonische Ironie, der shakespearesche Humor, Don Quixote und Mephisto — alle stammen aus diesem überschwänglichen Wissen vom Schmerz und Scherz der Grenze. Shakespeares „Sommernachtstraum" ist nicht nur ein Spiel des Geistes mit der Leidenschaft und ein Gericht des Leichtsinns über die Schwermut von ihm der beides aus dem Grunde kannte, sondern auch ein Spiel der Phantasie mit dem Alltag und ein Gericht der Poesie über das Theater, der schwebenden Dichterlaune über das mühselige Gewerb, von ihm der des einen mächtig und des andren bedürftig war. All das wob ein seliger Wink des Knaben Lenker, „der Verschwendung, der Poesie", des Puck oder des Oberon, in eine einzige vielgesichtige Zauberei zusammen: die Liebe des Romeo-dichters, den Geist des Biron-dichters, die nächtigen Gartenräusche und Sternenschauer, die Freudenspiele des Hofs und die muntere Notdurft seiner Bühne samt ihrem Publikum.

Der eigentliche Held des „Sommernachtstraums" ist die vielwirkende Phantasie, wie sie Theseus in den berühmten Versen am Beginn des Schlußaktes kennzeichnet — neben dem Bild der Mab Shakespeares deutlichstes Selbstzeugnis über seine Gabe und eine seiner wenigen Selbsterläuterungen im Drama:

> Der Narr, der Liebhaber und der Poet
> Sind ganz aus Einbildung gemacht. Der sieht
> Mehr Teufel als die weite Hölle faßt:
> Das ist der Narr .. Liebhaber, grad so toll,
> Sehn auf der Mohrin Stirn Helenens Reiz...
> Des Dichters Aug, in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd hinab,
> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luftige Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
> So gaukelt die gewaltige Einbildung.

Ob dies ein bewußter Hinweis Shakespeares gerade auf die Handlung des „Sommernachtstraums" oder nur eine aus dem Wuchs des Ganzen aufleuchtende Erkenntnisblüte ist, wie seine sonstigen Lebenslehren: gleichviel, die drei Träger und Opfer der großen Trug-göttin, die zugleich

betört, verklärt, erschafft und immer verwandelt, der Narr, der Liebhaber und der Poet: alle erscheinen hier in Mustern ihres Wirkens.. oder vielmehr, die Hauptbeweger dieser Phantasmagorie sind Narren, Liebhaber und Poeten zugleich, nur hat jeder dieser Berufe noch seine eigenen Spieler, die Narrheit den Zettel, die Liebe die athenischen Paare, und die Poesie — die erlittene und die erschaffende Eingebung, die Empfängnis und die Zauberei — die Elfen. Shakespeare hat ja niemals seine Gestalten so gegensätzlich oder eigenschaftlich vereinzelt: in jeder webt und spielt, nur mit stärkerem Vorscheinen bestimmter Züge, die gesamte Welt der sie entstammt, jede Figur ist ein besonders getönter Mikrokosmos, eine Monade des dramatischen Makrokosmos der sie gezeitigt, derart, daß untereinander die sämtlichen Wesen eines Shakespeare-dramas geheim verwandt sind, sogar in den eigentlichen „Charaktertragödien" mit ihren gewichtigen Schicksalsleibern, erst recht in den Stimmungskomödien mit ihren atmosphärisch leichten Übergängen — und gar im „Sommernachtstraum", der ja geradezu künden soll die Gleichheit der Geschöpfe vor der Phantasie und durch die Phantasie, als Scheine. Die gewaltige Gauklerin allein stellt hier die Einheit, besser den Zusammenhang der Handlung her, zwischen drei ursprünglich getrennten Kreisen, nicht den gesetzlich-tiefen, festen einer Seele oder eines Schicksals, wie in den Trägödien eines allbeherrschenden Helden oder einer alldurchdringenden Not, sondern, wie es ihr gebührt, den leichten scheinbar willkürlichen Zusammenhang des Spiels und der Laune, der zwang- und dinglosen Freiheit.

Mehr noch als Shakespeares andre Lustspiele zeigt der „Sommernachtstraum" als Schöpfungsgrund die Laune, die schicksallose oder schicksalfreie Phantasie, wodurch Märchen entsteht, Gesetz des Menschen aufgehoben wird, Gesellschaft und Charakter, Pflicht und Wille, Sage und Geschichte. Gewiß sind auch hier „Charaktere", denn Shakespeare sah alle Weltkräfte und so auch das Spiel der Laune in Menschengestalten, doch dienen sie hier nicht als feste Kerne des Geschehens, sondern als bunte Zeichen des Spiels, vertauschbar und vermischbar, wie die Steinchen eines Kaleidoskops oder die Ranken eines Teppichs. In Shakespeares Trauerspielen ist nichts vertauschbar, nichts widerruflich: im „Sommernachtstraum", dem Gipfel und zugleich schon fast der ironischen Selbstaufhebung seiner Lustspiele, beruht ja der Zauber auf der poetischen Allmacht, die nicht nur vergeuden und verwechseln, sondern auch zurücknehmen kann. Das äußerste Gegenteil zu dem Verhängnisgefühl womit Romeo auf den Ball der Capulet geht, oder Hamlet der Vorsehung traut oder Heinrich IV. den Notwendigkeiten steht oder sonst

jede seiner tragischen Seelen ihre eigene Art und Würde als unabdingbare Richte nach vorwärts oder abwärts befolgt und „nie rückwendige Ebbe kennt“ ist im „Sommernachtstraum“ Drolls göttliche Neckerei mit dem Trugkraut das Paare versehentlich entzweit und verknüpft und im Nu den Wirrwar umkehrt nach dem Wink des Elfenfürsten, als gäb es keine unausweichbare Form des Seins und also des Handelns, Fühlens und Leidens. Und ebenso durchbricht Titanias traumgeborne Liebschaft mit Zettel die unerbittliche Natur, die wohl Wesen verschiedenen Standes und Sinns gesellt, doch die Seelen- und Wesensränge nicht straflos verwirrt. Also Tausch, Wechsel und loser Taumel aller Formen und Festen, Aufhebung in jedem Sinn, der Gesetze, der Gewichte und der Schranken die Shakespeare sonst durch tragische Opfer ehrt, ist hier geradezu der Sinn der Feier: ein Frohlocken der Phantasie: ich bin über allem Fug der natur- oder schicksalsförmigen Menschen, ich der selige Un-fug des allverwirrenden zeit- und raumtilgenden Traums.

Ist das nun, wie man es wohl las, eine Lehre des Dichters, die menschlichen Nöte nicht allzu ernst zu nehmen, eine Verhöhnung der Leidenschaft oder die Leugnung des menschlichen Charakters und seiner Grenzen? und somit des tragischen Geheimnisses und Grundes — eine Selbstverspottung zugleich seiner Schmerzen und seiner Kunst? Nein, so wenig als unser Träumen unser Tagdasein widerlegt oder verspottet, oder das Märchen der Völker ihre Sage und Geschichte. Es sind zwei in jedem Einzelnen wie in der Gattung selbst gleich mächtige Daseins- oder Bewußtseinszustände, Systole und Diastole, die raum- und zeitvolle Ichwerdung des Alls, welche Gestalten, Gesetze, Gewichte schafft und spannt, und die raum- und zeitgelöste All-werdung des Ich (oder Wir), die jedes Gebild und Gebind wieder entspannt und zurücknimmt in die unerschöpfliche Freiheit des Schöpfers oder des Spielers. So hat Shakespeare im „Sommernachtstraum“ nicht seinen Romeo und im „Sturm“ nicht seinen Coriolanus verleugnet, sondern jeden seiner beiden Allzustände in selbstgenugsamer Eigenheit gedichtet.

Nicht nur der Ausgang unterscheidet Shakespeares Tragik von seiner Komik, noch überhaupt die düstere oder heitere Grundstimmung, sondern weit mehr die Bindung oder die Lösung des Menschtums, der systolische oder diastolische Zustand. Lustspiel Shakespeares wird alles widerrufliche, umkehrbare, märchenhafte Geschehen, mögen seine Träger selbst so Ernstes tun oder leiden wie Angelo, Leontes oder Prospero: sie sind nur das willkürliche Spiel des überlegenen Weltgeistes, der sich entspannt. Historie oder Tragödie wird ihm jedes menschliche Gewicht und Gericht aus der eignen Seele, jede unerbittliche Folge eines Wesens, das sein

Gesetz, seine Verantwortung und sein Geschick schafft, indem es aus eignem Herzen lebt. Dazu gehört noch solch ein Ausbund der Lustigkeit wie Falstaff. Im „Heinrich IV." ist er Geschichts- und Schicksalsträger, in den „Lustigen Weibern von Windsor" erst (Shakespeares schwächstem Stück und glaublicherweise einem bestellten Zwangsauftrag) ein Märchen-tor.

Die Komödien Shakespeares, als die Erscheinungen seiner Diastole, sind darum mehr als seine Tragödien und Historien gekennzeichnet durch den verschwenderischen Überfluß worin sich seine Weltseele entlädt, entspannt und entäußert. Die „romantische Poesie" schlechthin hat gerade in diesen Komödien ihre eigentliche Fülle und von ihnen kommt im Grund der Begriff des „Poetischen" seit der deutschen Romantik: die „Verschwendung" gehört wesentlich dazu, wie ja der Knabe Lenker im „Faust" beide gleichsetzt: „Bin die Verschwendung, bin die Poesie". Der unergründliche Reichtum der Tragödien wirkt nirgends als Verschwendung, eben weil er überall Gewicht, Gesetz, Gefüge und gedrungenes Da-sein wird. Mit dem Wort von Shakespeares dramatischer Ökonomie bezeichnet man nur etwas schulmeisterlich die Verantwortung des Schöpfers, der seinen Allstoff zu einer Gestaltenwelt ründet, ordnet und auswägt, ohne überschüssige Launen. In den Komödien aber ist nicht das Ballen, sondern gerade der Überfluß selbst, das Überströmen der schöpferische Trieb, mag der Gestalterzwang auch hier mitwalten wie in den Tragödien der Ergießungsdrang: auch wer zeugt will zugleich das Du nehmen und das Ich geben — und nach dem Überwiegen des Ergreifens oder des Ergießens, sondern sich die Liebesarten und die Liebeszustände. Das Gleiche gilt vom Schaffen: Shakespeares Tragik ist ein Allergreifen, seine Komik ein Allergießen und selbst unter seinen Lustspielen ist der Sommernachtstraum der verschwenderischste Schwall seines Ergusses, weil er entstand bei dem großen Durchbruch seines allesbeginnenden „Eros". Also weniger in den Gestalten liegt die dichterische Fülle des Sommernachtstraumes als in der Fülle freischwebender Poesie — Geistpoesie, Seelenpoesie, Sinnenpoesie, vom Menschen aus ... Raumpoesie, Stoffpoesie, Schwingungspoesie von den Dingen aus. Was in „Romeo und Julia" erst aus den Liebenden glüht oder dunkelt, raunt oder tönt, das ist hier der Grundstoff woraus Wesen jeder Art erst werden, doch geht er nicht ganz in sie ein, sondern umschimmert und umgleitet sie als ein Meer von Lauten, Lichtern, Düften und Elfen wie Menschen schwimmen nur leicht und sicher auf den blumigen, funkelnden und klingenden Wogen ihrer Zeugungsflut.

Kein andres Werk Shakespeares, auch der „Sturm" nicht, der aus seiner

Abendentspannung stammt, wie der „Sommernachtstraum“ aus der Morgenlockerung, quillt so rings über von selbständigen Landschafts-gesichten und Elementar-melodien. Schon in den Elfenreihen selbst wird alles Geranke und Geflimmer südlicher Gärten und germanischer Triften und Haine zugleich Figur und Musik, das Trillern und Zirpen, das Tropfen und Rascheln, das Funkeln und Summen, das Knistern und Knacken, jedes laubige, krautige, grasige Beben samt allem Gekreuch und Gefleuch findet hier zum erstenmal in Europa dichterische Eigenstimme, ledig der bukolischen Städter- und Höflingsformeln, an die es von Theokrit bis Ronsard und Spenser gebunden war. Gegen Droll und die kleinen Blüten- und Schwirrgeister aus dem Gefolge Oberons und Titanias sind die nachhomerischen Naturfiguren bis zu Shakespeare frostige Putten oder stimmlose Allegorien, untertan dekorativen Zwecken oder gelehrtem Gedächtnis.. und zum erstenmal seit der hellenischen oder germanischen Sage schafft hier, aus Stoffen der beiden und aus eigenwüchsig er Traumkraft, ein vollkommen gebildeter Urgeist einen frischen Naturmythus, der die gestaltige Helle der ersten mit der raunenden Schwebe und dem innigen Schweifen der andren vermählt. Diese Schöpfung ist keine so pralle Leibwerdung der Kräfte oder Vorgänge mehr, wie der homerische Olymp, wo nur Stimme hat was Körper hat.. doch auch kein Wirbel mehr wie Walhall oder Avalun mit ihrer Flucht nach innen oder außen. Shakespeares „Poesie“ — im „Sommernachtstraum“ zum erstenmal ganz selbständig waltend über ihr eigenes Reich, welches kein ausschließliches Menschenreich und kein ausschließliches Mächtereich ist, sondern zugleich Erdseelen- und Naturgeisterreich — badet die Gestalten in ihren vorgestaltigen Elementen und saugt die Elemente in wechselnde Gestalten, und webt in dem unablässigen Übergang der Gottnatur „die das Feste läßt zu Geist zerrinnen und das Geisterzeugte fest bewahrt“. Nur aus diesem selbständigen Naturmythus, nicht aus dem puren Menschen- oder Seelendrama oder gar aus der Bühnenhandlung kommen die selbständig schönen Gedichte, eben die herrlichen Vergeudungen welche den „Sommernachtstraum“ durchstrahlen. Der lyrische Zauber, über dem szenischen, üppiger, freigebiger, selbstgenugsamer als in Shakespeares anderen Dramen, ist doch auch hier kein unverantwortliches Schwelgen in „schönen Stellen“, sondern nur der höchste Ausdruck der hier gültigen „Welt“. Und das ist keine geschichtliche oder heroische, sondern wesentlich eine naturische, die sich nicht in schicksalsredigen Gestalten erfüllt, sondern in selbständiger, die Gestalten frei umspielender, oft verhüllender Landschafts- und Witterungspoesie. Die „schönen Stellen“ sind hier keine losen Anhänge oder Einlagen, sowenig wie im „Hamlet“ oder „Macbeth“

die Selbstgespräche oder im „Caesar“ die Leichenrede und im „Coriolan“ die Kornrede, sondern enthalten wie diese das Mark und den Samen ihres Gesamtwerks, den geheimen Willen der es gezeitigt: in jenen Tragödien den heroisch-politischen Eifer oder die Leidenschaft oder das Verhängnis, im „Sommernachtstraum“ den leichten Schöpfungszauber und Sinnenschein.

Solche Lichtquellen, die das ganze Werk übersprühen und seinen Geheimgrund offenbaren über ihren dichterischen Eigenglanz hinaus, sind: die Schilderung des Wirrsals der Natur beim Zwist der Elfenherrscher, die Berufe der Elfen, die Streiche Drolls, die Liebesirren die Oberon und Titania sich vorwerfen, die Geburt des Zauberkrauts, Titanias Liebeslaube, die Flucht der Handwerker vor dem verhexten Zettel, Helenas Erinnerung an ihre Mädchenfreundschaft mit Hermia, die Jagd des Theseus, Drolls Abschied. Kein andres Werk Shakespeares enthält eine solche Menge und Fülle eigens blühender und wuchernder Gleichnisse, genauer und üppiger Landschafts- oder Vorgangsbilder, die über die bloße Kennzeichnung von Mensch und Raum hinaus die Sinne berücken und umgaukeln und im winzigen Merken von Moos und Gewürm flutende Weite, zeugenden Allhauch, schwingendes, brütendes, schmiegsames Geheimnis beschwören .. das panische Vielgewimmel zugleich und seinen dionysischen Gesamtrausch. In den Epen kommen einige Schildereien diesen Szenen nahe, doch noch ohne jenes mächtige Entzücken des Durchbruchs das hier alles schwellt und hebt: verwandt ist nur das scheinbare Eigengewicht der Bilder gegenüber dem epischen oder dramatischen Gefüge — in den Epen wirken sie als virtuose Einlagen, berechtigt durch die Aufgabe des schildernden Erzählers, im „Sommernachtstraum“ als die Stimmungsbeete, um die der ganze Gestaltengarten erst sich gliedert. In den andren Dramen finden sich nirgends solche losgelassenen, ja losgeschnellten Blütenbündel und Immenschwärme, solche sinn- und sichtschweren Ranken, Dolden, Trauben lieblicher Dinge, die ihre schwanken Gerüste fast überbürden oder verbergen. In „Romeo“ ist solch ein Sonderbild die Königin Mab, allenfalls die Gruft, im „Kaufmann von Venedig“ die Mondnacht, im „Wintermärchen“ der Streit um die Blumenzucht, im „Lear“ der Fenchelsucher auf den Klippen von Dover, im „Sturm“ der Abschied Prosperos von seinem Zauberreich, — und da oder dort die Unwetter zu Wasser und zu Land (eine Lieblingsvorstellung Shakespeares), im „Othello“, im „Macbeth“, im „Lear“, im „Pericles“, in „Was ihr wollt“ und im „Sturm“ .. doch nirgends finden sich diese scheinbaren oder wirklichen Einlagen in solcher Zahl und so frei von szenischen oder gestaltlichen Rücksichten. Die zarten oder wilden Schildereien in jenen Werken dienen der Handlung oder Stimmung der Redenden, so reich sie ausgestattet sind, und entfernen

sich nie soweit von deren Weg wie die trunknen Berichte der Elfen und Athener. Denn die üppigen Landschaften oder Spiele, die verwahrlosten Triften, die verschlämmte Kegelbahn, die schwangre Nymphe die dem Wellengang des Segels am Strande nachtrippelt, der nächtige Kreuzweg oder Gräberspuk und die Geisterpirsch im Morgenrot, Drolls Verwandlung als Apfel, Bär, Stute oder Strauch, Amors Schuß nach Cynthia und all die Bekenntnisse oder Berichte von Elf und Mensch in dieser Dichtung sollen deren Art zwar vergegenwärtigen und beleuchten, doch nicht, wie die Aussagen in den Tragödien, zugleich Gründe und Antriebe des Handelns oder Fühlens, nicht den Willen oder die Meinung bestimmter Einzelseelen kennzeichnen. Sie haben mit „Motivierung" oder „Charakteristik" so wenig zu tun wie eben die Taten und Leiden von Faun und Dryade, von Pan oder Neptun, in der hellenischen Sage, von Asen oder Walkyren in der germanischen, von Feen und Gnomen in der keltischen: wie diese sind es unmittelbare Scheine vernehmlicher Natur, schauriger, lockender, schwellender — nur genauer, winziger und zärtlicher verkörpert und vom schon wachen Bewußtsein eines gebildeten Eigengeistes zugleich gesteigert und durchleuchtet, sodaß ihre mythischen Ereignisse (Eräugnisse) leicht psychologisch ausgelegt werden können. So ist es ja schließlich den alten Mythen auch gegangen, je näher sie durch die plastische Gabe ihrer Künder zumal des Homer dem reinen Menschenreich zugestaltet wurden. Immer wieder: Shakespeare erneuert unwahrscheinlicherweise, in völliger Geisteshelle der Renaissance, noch einmal, und zum letztenmal (denn nach ihm gibt es nur noch Symboliker und Allegoriker der Weltkräfte) die Schöpfungsgötter und die Götterschöpfung der gläubigen, ja der erdbefangenen Zeiten und Stämme, wie er — darin gefolgt von Andren — auch das Menschentum vor der bürgerlichen oder widerbürgerlichen Gesellschaftskunst heroisiert (nicht nur abschildert oder idealisiert).

Der „Sommernachtstraum" ist, unbeschadet seiner rein menschlichen Bildungsinhalte, zunächst eine neue Natursage. Die Elfenfabel ist deshalb sein eigentlicher Gehalt und auch die Geschichte der athenischen Liebespaare und der mimenden Handwerker kommen aus dem Naturtreiben, aus Oberons und Titanias Zwist und Eintracht und dem Spiel des Droll: das heißt abermals daß ihre Begebenheiten nicht gelten wie verantwortliches Menschentum, sondern wie das Walten der Elemente. Auch die Liebe ist hier nicht, wie in „Romeo und Julia", gesehen als Bestimmung und Leidenschaft sittlicher, gesellschaftlicher oder übergesellschaftlicher Seelen, sondern ein Blühen und Wehen, Wirbeln oder Scheinen von Wachstumsgeschöpfen die denselben außergesellschaft-

lichen oder vorsittlichen Gesetzen oder Wirksalen unterstehen wie Pflanzen, Lüfte, Wellen oder Schollen, nur mit fast zufällig menschlicher Gestalt und Art.

Die Natur vermenschlichen, wie es die Mythen tun, heißt noch nicht sie versittlichen oder vergesellschaften, und die Einwände wider die Götter Homers seit den Kirchenvätern kommen aus dem Unverstand, der die leibhaftigen Naturkräfte sittlich bewertet.. auch Shakespeares Sommernachtstraum bewegt sich jenseits der Sittenansprüche, zumal an Treu und Glauben. Soweit das Menschtum Natur ist, Naturleib Naturseele und Naturgeist, und nur soweit es das ist, nämlich schicksallos, willenlos und moralfrei, reicht hier die Macht der Elfen, bis tief hinein in die Liebe der jungen Edlen und in die Kunst der Bürger. Nur an den Grenzen dieser Naturmacht, um sie zu verdeutlichen, doch ohne selbständige Eingriffe, erscheint hier der gesellschaftliche und sittliche Anspruch: in den Beschwerden der Eltern, den Befehlen des Theseus, den Klagen der Verliebten über die Nöte der treuen Liebe, den Vorwürfen der Hermia wider die vermeintlich tückische Helena, und der Nachsicht des Theseus mit dem redlich unzulänglichen Bemühn. So gut wie in die homerische Götterwelt spielen auch hier die sittlichen Vorstellungen und Forderungen herein, ohne die ja schon eine Vermenschlichung der Naturmächte nicht möglich wäre. Gewiß entsteht weder der Naturmythus noch die Moral aus rationaler Satzung und absichtlicher Sonderung: beide sind unwillkürliche Zustände des Selbstbewußtseins, das beim Naturmythus sich den Naturgefühlen noch unverantwortlich anschmiegt, bei der Moral als Eigenkraft fordernd oder trotzend entgegenstellt.

Ein reines Tier- und Pflanzenreich kennt auch der Mythus nicht mehr, sobald er sich einmal menschlicher Formen bedient, und mit der menschlichen Sinnlichkeit erwacht auch die menschliche Gesinnung.. mit dem menschlichen Sehen das menschliche Sagen. Dennoch bleibt es ein gewaltiger Unterschied ob man die Natur betrachtet vom Menschen aus, wie der tragische Shakespeare, oder den Menschen von der Natur aus, wie der phantasmagorische Shakespeare. Im ersten Fall wird sogar noch das Chaos menschliche Leidenschaft und erduldet den Spruch des Gewissens, wie Othello und Macbeth — und die Natur bedräut nur von den Rändern her den Willen und das Gesetz. Im andern Fall gerät sogar noch das Gewissen in den unschuldigen Reigen der Elemente, und nur die schwebend geistige Huld und Helle gerade der Sommernachtswesen läßt uns vergessen daß sie zwar nicht derselben Gestalt, doch derselben Art angehören wie die Hexen des Macbeth, oder Caliban, oder wie die alten Erd- und Flußgötter. Und noch mehr: Shake-

speares Sommernachtsage zieht nun auch den eigentlichen Begründer (nicht Schöpfer) der Moral: den Geist, in die Natur, in den unverantwortlichen Traum-zustand des bloßen Geschehens oder Gedeihens zurück, und zwar den modernen Geist, den Bildungsgeist, mit dem die frühen Mythenschöpfer überhaupt noch nicht zu ringen hatten, also die geradezu mythenfeindliche und moralträchtige Kraft renaturiert Shakespeare als erster und letzter!

„Charaktere" im Sinn einer heroischen, geschichtlichen oder gesellschaftlichen Welt, willengebundene und vernunftgelenkte, darf man im Naturmythus, auch im geist-reichen nicht suchen, nur Stimmungsgestalten, mit der Farbe und Maser ihres Elements oder ihrer Gattung, wie man von Blumen- oder Tier- oder Landschafts-charakteren spricht. Oberon und Titania, Droll und die Elfen verkörpern nur das Naturweben und -wandeln selber, das unverantwortliche Spiel von Wuchs und Wetter wie es dem anthropomorphen Menschengeist erscheint: sie verkörpern, das heißt freilich schon daß sie sich menschlicher Triebe und Sinne bedienen, und da der Dichter ihnen Rede gibt, so gehören sie auch dem Menschtum so weit an wie die Sprache selbst, die ja zugleich Gewächs, Element und Satzung ist. Shakespeare selber weiß daß der Dichter alle Wirkungen die er erfährt vermenschlicht, und damit verwandelt, vielleicht fälscht.

Empfindet er nur irgend eine Freude,
So ahnt er einen Bringer dieser Freude.

Doch tragen solche Anthropomorphen von vornherein ein anderes Gepräge als die ursprünglichen Menschen, weil das Element dem sie entstammen sie immer durchscheint oder umhüllt, und sie jederzeit bereit sind wieder aufzufliegen in Luft oder Feuer wie Ariel oder zurückzutauchen in Flut und Schlamm wie Caliban. Vermöge der Gemeinschaft zwischen vormenschlichem und menschlichem All, ohne die es ja schon keine Wahrnehmung und erst recht keine Deutung der Natur gäbe, weder mythische noch mechanische noch organische (lauter Formeln menschlicher „Merkwelten"), erscheint jede Naturkraft auch als menschliche Eigenschaft und jede menschliche Eigenschaft kann auch vom Mythiker oder vom Allegoriker personifiziert werden, je nach dem eigenen Gemüt und Geblüt des Bemerkers. So hat der Himmel im hellenischen Menschtum die majestätische Helle des Zeus und im nordischen den schweifenden Ernst des Wotan angenommen und geschaffen, immer zugleich den natürlichen Eindruck mit einer menschlichen Gesinnung, Stimmung und Haltung durchdringend. So sind alle vorsittlichen Mächte zuletzt doch in ihren Empfängern versittlicht worden, unter stärkerem oder

schwächerem Verbleib oder Gedächtnis ihres Ursprungs. Juden und Römer haben die Natur strenger und straffer in puren Geist und Moral umgelöst, während den Hellenen, Germanen, Slawen, Kelten das vorsittliche Leben noch bis tief in ihre Mythenfiguren hinein sickerte .. all ihre Sittlichkeit schwimmt in außersittlicher Naturstimmung.

Shakespeares „Sommernachtstraum", von seiner Bildung her hellenisch, von seinem Geblüt her germanisch und keltisch gestimmt, bewahrt seinen mythischen Lenkern die elementarische Unschuld bis in die höchste Geistigkeit und Selbstigkeit hinein. Oberon, Titania und Droll sind Naturkräfte und zugleich Menschwesen, sie wirken zugleich in dem Reich ihrer Herkunft und in dem ihrer Verkörperung. Was der Natur Wachstum ist wird dem Menschen Drang, Freude, Verlangen, Liebe .. was ihr Wandel, ihm Laune .. was ihr Vielfalt und Spiel, ihm Phantasie .. was in der Natur Stäte, ihm Treue .. was ihr Wechsel und Umschlag wird, ihm Tücke oder Arglist, und jedes Geheimnis wie jeder Aufbruch der Natur empfängt von der menschlichen Begier oder Furcht auch einen sittlichen Gehalt, wie jeder menschliche Hang in der Natur seine Bilder, Wege, Räume und Mittel wahrnimmt. Oberon empfängt aus Shakespeares Menschtum die Überlegenheit des königlichen Herzens das — aller Spiele, Künste und Freuden gewaltig — niemals die Helle und das Maß verliert, heiter gütig noch in seinen Begierden, ein Herr des Geisterreichs, wie Prospero, doch ohne dessen schwermütiges Wissen um alle Niedertracht .. er waltet noch über ein Paradies und kann verzeihen, ohne zu leiden und zu verzichten, aus der Fülle der Gaben, vor deren weltschmerzlicher Durchdringung am Abend der Zeit. Denn Prospero ist Meister als Mensch, Oberon als Elf, der nicht Verwesung und Entwesung kennt, nur Wandel. Der Stoff zu Träumen und der Schlaf der das Leben umzirkt sind für Oberon nicht die Endschaft seines wahren Daseins, sondern seine leichte selige Merkwelt selbst. Auch er straft und vergibt leicht, nachdem er am Wahn sich geweidet, doch ist seine Vergeltung ein Spiel und nicht ein Gericht, weil die Natur nicht lehrt, nur wirkt. Der scheinhafte Nu selbst ist in der Sommernacht das Gleichnis der unerschöpflichen Gegenwart, nicht der unergründlichen Vergängnis oder der unfaßbaren Ewigkeit. Nur durch Hoheit, Allmacht, Nachsicht des Zaubersinns kündigt Oberon schon den Prospero an, noch nicht durch Vollendung und Entsagung des Traumgeistes. Beide sind Erscheinungen Shakespeares, Oberon seiner menschenformigen Naturschwebe, Prospero seiner natursatten und naturmüden Seherschaft.

Wie Prospero, so hat auch Oberon seinen Helfer, der die hohen

Winke rasch und munter, ja derb vollstreckt. Der gewissenloseren Sphäre gemäß worin Oberon waltet, dient ihm kein schwanker Luftgeist, sondern ein derber Schwirr- und Saftgeist, und wie Ariel die abendliche Schwermut seines Meisters teilt, so übertreibt Droll den herrscherlichen Mutwillen nach unten hin (weniger ein Edelknabe als ein Hofnarr, wenn man solche Gesellschaftsbegriffe ins Naturreich herübernehmen dürfte). Oberon verkörpert Shakespeares Zaubergabe überhaupt, Droll deren Launen und Neckereien, seinen „Humor", nicht allegorisch absichtsvoll, wie etwa der Knabe Lenker im „Faust" II oder auch nur mit bewußtem Hinweis, wie Ariel, sondern unwillkürlich wie ein Kind Eigenschaften seines Vaters bestimmter, ja ausschließlicher wiederholt. Shakespeares Genie ist nicht nur Zauberei und seine Poesie nicht nur Humor, doch was in dieser seiner Lebensgegend Zauber war, das gewann Gestalt in Oberon und was daran Humor war in Droll.

Titania trägt mehr die leidenden und weiblichen Züge des Dichtertums, die grenzenlose Empfänglichkeit und die Gabe — Segen oder Fluch — der schwangren Phantasie jedes Wesen zu verklären und zu steigern, wodurch sie der Verliebtheit und der Narrheit so ähnelt. Der Spielkraft Oberons entspricht die Wahnkraft oder -schwäche der Königin — beides sind Gaben der Verwandlung und des Übergangs, beide des Dichters eigene Gaben. Und vielleicht enthält schon der Anblick Titanias, die den Esel umarmt und mit allen Wundern des Sommers schmückt und erhöht, alle Spenden des holdesten Gemüts an den Thoren vergeudet, ein Selbstgericht des liebekundigen Meisters und vielleicht einen fröhlichen Selbertrost, dem Sinn, nicht der Stimmung nach verwandt dem ernsten eines späteren:

> Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
> Durch euch so groß ist und durch euch so gilt
> Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm liehet.

Beides zusammen macht Shakespeare zu dem gleich herzenskundigen wie weltfühligen Selbst-Offenbarer: Oberons schaffende und Titanias duldende Wandlungsgabe, mit Hilfe der freudigen Sinnenneckerei Drolls, wodurch aus Eseln Engel werden, aus Scheinen Wesen, aus Blicken Eräugnisse. Alle drei gehören zugleich der Natur und dem Geist an, und umspielen an den Grenzen das Geheimnis ihrer Einheit, indem sie die beiden Pole der shakespearischen Spannung vertauschen, sein naturunmittelbares Schöpfertum und Duldertum und sein geistig freies heiteres Überschauen und Erkennen. Was er als Naturwesen Oberon tut und als Naturwesen Titania leidet, das hebt er auf im Geist; indem

er beide selber zeigt und drollig scherzt mit seiner eignen Macht und seiner eignen Schwäche.

Die Vorgänge des Naturgeisterreichs bestimmen dann die menschlichen. Zerwürfnis und Versöhnung des Elfenpaares, von Oberons Gehilfen weitergeleitet teils nach Oberons Wink, teils aus eigener Spuklaune spiegelt sich bei den athenischen Paaren als Wirrwarr der Liebschaften und in der Verwandlung Zettels. Beidemale sind die Menschen nur Spielzeuge der Mächte und eben von den Mächten aus wollte der Dichter ja hier die menschlichen Begebenheiten zeigen. Die im Sommernachtstraum gültigen Werte sind nun die der Elfen, das naturmittelbare Schaffen, Leiden, Spielen. Der Gegensatz der naturunmittelbaren, nämlich von Droll geneckten Athenerliebschaften gegen die Zwiste des Elfenpaares selbst, also der Schöpfungsmächte, ist geringer als der Abstich der mimenden Handwerker gegen die göttlichen Geisterflüge und -reigen, darum minder komisch. Doch waltet hier sogar eine dreifache, ja eine vielfache Spiegelung: die Edlen begleiten mit ihren halb tragischen halb komischen Liebeswirren den Zank der Elfen, dessen unfreiwillige Opfer sie sind . . und sie werden wiederum begleitet, „parodirt“ von dem Rüpelstück, das eine Tragödie der Irrungen, ein Romeo- und Julia-verhängnis verfratzt. Für und durch die Elfen spielen Hermia und Lysander, Demetrius und Helena eine Komödie der Irrungen, für und durch Theseus und das athenische Gebot spielen sie beinah eine Romeo- und Julia-tragödie . . die Handwerker spielen für sich selbst Romeo und Julia, für ihr Publikum eine doppelte Komödie der Irrungen, durch den verballhornten Inhalt ihres Spiels, der als Tragödie der Irrungen gemeint ist, und durch die Art ihres Spielens selbst. All die Wesen dieses Zauberwerks bezeichnen zugleich Blickpunkte Shakespeares selber: er hat seine Spannung zwischen Leben und Schauen, Natur und Geist, Verhängnis und Freiheit, Qual und Spiel, Tragik und Komik hier dreifach wiederholt und gesteigert, indem er das menschlich-adlige Leid zugleich aus der Elfenhöhe und der Pöbeltiefe zeigte, und jede dieser beiden Lagen wiederum aus den beiden andren, und innerhalb jeder noch die Spannung zwischen allen. Sie spielen Theater für immer freiere Zuschauer, die Bürger für die Edlen, die Edlen für die Elfen, und alle zusammen für den Dichter der in und über ihnen waltet.

Dies Spielen und Spiegeln als solches, das Gegeneinander und Durcheinander von Mächten und Sichten, aus einer berauschenden und berückenden Höhe gilt hier mehr als die Einzelcharaktere und nur sein müheloses, absichtsloses Gestaltertum hat auch seinen typisch oder standlich oder mythisch gemeinten Wesen unverwechselbare Sonder-

seelen eingegeben. Theseus ist der schlechthin vornehme Gebieter mit der guten Laune der inneren Überlegenheit, bequem schaltend über seinen Umkreis, gütig und gerecht und selbst als Vertreter des strengen Gesetzes mild und anmutig . . Hippolyta — als vornehme Dame empfindlicher gegen das Alberne, ungeduldiger und kurzsinniger — empfängt von ihm den fürstlichen Wink, ganz dicht aus Shakespeares eignem Sinn und Bedürfnis: wie Großmut gegen Schwache und noch gegen Thoren auch die geringe Gabe adle und wie die Hoheit verpflichte gegen jeden guten Willen. Das ist die selbstverständliche Haltung echten Herrentums — die Lehre die später Isabella dem satzungsgerechten Angelo gibt:

> Vorzüglich ist
> Des Riesen Stärke haben, doch ist grausam
> Sie nutzen wie ein Riese...

nämlich mit dem Auftrumpfen der Macht oder dem Überspannen des Rechts. Shakespeare ist der Verherrlicher der Gnade nicht aus einem evangelischen Glauben, sondern aus seinem Gefühl für alles göttlich Leichte und menschlich Freie. In den „Sommernachtstraum", den Sang von seligem Überschwang und entbürdeter Schwebe gehört auch dieser Ton fürstlicher Gelassenheit und Herablassung. Der Athenerkönig Theseus wiederholt im Menschenreich nur die Gebärde und die Gesinnung des Elfenkönigs und beide sind zugleich Wünsche und Gaben des allüberlegenen Meisters: er brauchte als Mime die vornehme Gunst und gab seinen Kunden an Theseus ein Beispiel . . als Dichter aber übte er selbst die Gewalt die hochsinnig, ja leichtsinnig mild macht, eben die Begnadung der unerschöpflichen Lebensfülle. Doch ist von Theseus nur seine vorbildliche Fürstenart, zumal sein richtiges Gönnertum, beschienen: er ist keine Hauptgestalt, nur eine helle Vordergrundsfarbe in der schimmernden Landschaft.

Obwohl ausführlicher handelnd und redend, sind die athenischen Liebespaare doch als Seelen nicht gewichtiger. Schon ihr paarweises Auftreten bezeugt wie sie gemeint sind: als gleichgewogene Träger allgemeiner Eigenschaften und Erfahrungen. Sie dienen mehr dem Handlungsgefüge als der Menschenkunde . . (die Komödiengestalten Shakespeares wirken meist das Wesen vom Geschehen her, die Tragödiengestalten umgekehrt). Lysander und Demetrius sind verliebte Junker und nichts weiter und kaum von einander zu sondern, weil es hier weniger auf Seelenunterschiede ankam als auf Geschehnis-symmetrie. Beide lieben heftig und begehrlich, einerlei welches Mädchen, beide sind gehemmt durch elterlichen Einspruch und tapfer wütend wider

Nebenbuhler, rechtschaffen und fein, nur vom erotischen Zauber berückt und verrückt. So erscheint die Jugend-liebe dem komischen Weltblick: das Mädchen selbst ist gleichgültig wo Amor waltet und Amors Rolle kann ein dreister Kobold spielen. Für den tragischen Romeo gibt es nur diese Julia, für Julia nur diesen Romeo und keine feindliche Welt kann sie trennen oder ersetzen. Shakespeare war beider Sichten zugleich fähig.

Hermia und Helena ähneln sich nicht so völlig wie ihre Werber. Sie sind typische Gegensätze, zum Zeichen wie wenig selbst der Typus der Begehrten für Amors oder Drolls Opfer bedeutet: die Schlanke, Zage, Blonde gilt ihnen soviel wie die Kleine, Feurige, Schwarze, sobald das Zauberkraut wirkt. Mit Julia und allen edlen Frauen Shakespeares teilen auch diese zwei das rückhaltlose und doch nie schamlose Bekenntnis und Begehnis ihrer Liebe, den zarten und kühnen Opfersinn und die Verbindung von jungfräulicher Würde mit weiblicher Glut. Doch sind sie — eben als Typen — flacher, nicht bis in alle Geheimnisse des Herzens und des Schicksals hinein gestaltet. Nur leichthin, doch herrlich vergegenwärtigt Shakespeare die innig-schwanke, von jedem Mann bedrohte Art der Mädchenfreundschaft.

Die Bürger waren nach dem Geschmack der Renaissance, wie ihn Scaliger gebucht und Shakespeare sicher geteilt hat, im Drama von vorneherein lächerlich, weil sie sich abhoben von den beherrschenden Adelswerten, der ritterlichen Ehre, der höfischen Sitte und der geistigen Bildung: sie wurden nur bündelweise genommen und nicht als Einzelseelen, sondern als Standes- oder Gewerbsfratzen mit typischen Eigenschaften oder Gebärden gezeigt, die man ihrem niederen Rang zuschrieb: ihre Komik in den Augen des Adels und der vom Adel bestimmten Dichter ist das Widerspiel zu der Tragik oder Ethik oder Pathetik des Noblesse oblige. Pöbel und Narren können sich gehen lassen und allen gemeinen Trieben oder Launen fröhnen, und gehören doch nicht wie Tier und Pflanze der reinen Natur an, sondern unterstehen dem gesellschaftlichen Blick, den eben diese Freiheit, diese Ausgelassenheit und Ausgeschlossenheit lächert. Die Werte von denen Shakespeare in seinem übergesellschaftlichen Traumstück seine Bürger abhebt sind nun weniger die ständischen des Ritters als die geistigen des Dichters, der noch die Grenzen des Adels belächeln darf. So lustig wie den Elfen die verliebten Junker, erscheinen den Junkern die mimenden Bürger: eine Kaskade der Komik fällt von Oberon, dem seligen Zaubergeist, Shakespeares freistem Gesicht, über die edel ungestümen Seelen zu den ungeschlachten Werkern und wiederum eine Terrasse

immer feinerer Laune steigt von der üppigen Albernheit über die tolle Liebschaft zum göttlichen Spiel.. vom prallen Spaß über den fröhlichen Witz zur seligen Freude.

Gemeinsam ist sämtlichen Stufen wiederum das eine was Shakespeare über den Renaissance-geschmack und wohl seine eignen Vorsätze erhebt: die verschwenderische Geisteslust und Lebenshelle womit er noch seine Toren hier ausstattet. Sicher hat er den Zettel als pöbligen Hanswurst gemeint, wie später den Shylock als düsteren Popanz: doch aus seiner prometheischen Hand sprühte beim Schaffen sein eigenes Feuer in den derben Stoff und sie empfingen von seinem Menschtum die verklärende Fülle oder die ergreifende Tiefe.. selbst sie sind nicht nur von außen betrachtet, mit dem Hohn oder Haß des Fremden, sondern auch von innen gespürt, mit dem Schwellen des Schöpfers und dem Schwingen des Geschöpfs. Noch Zettel, so verstiegen das klingt, hat im untersten Bereich Züge seines Dichters mitbekommen, und wie ja dies ganze Drama Shakespeares eigene Gaben und Mühen ironisiert, so travestiert sein Thor die mimische Allverwandlungslust. Ist nicht Zettel, welcher Held und Liebhaber und Jungfrau und Löwe zugleich spielen möchte, eine dumpfe Fratze des Dichters, der tausend Wesen enthält, und aus jedem redet, um das All zu künden in seiner Gestaltenvielfalt? Soweit ist Zettel aus Shakespeares eigenem Samen, als mimischer Tausendwünschler, wie Falstaff als unerschöpflich geist- und sinnreicher Genießer und selbst Shylock als leidenschaftlicher Paria. Shakespeares Schauspielertum — Mimik, Weltgenuß und Pariatum zugleich — nährte mehrere gerade seiner meist belachten und meist geschmähten Geschöpfe, wodurch sie ein fröhliches oder schauriges Mitgefühl regen, wie keine bloßen Spott- oder Zornbilder der Satiriker und Berufslacher. Die mimische Allverwandlungslust, das ist der Shakespeare-keim noch im Zettel, zugleich der Quellpunkt seiner Komik. Wenn ihn mit Shakespeare das Tausendwünschlertum verbindet, so fehlt ihm doch das Tausendkünstlertum, umso lächerlicher, je schroffer Begehr vom Vermögen klafft. Gerade wo der Genius so leicht und frei waltet wie im „Sommernachtstraum“ wirkt der Anspruch und das Straucheln der mimischen Vielgeschäftigkeit doppelt drastisch. Zettels Kumpanei braucht die Elfen, die alles können, und den Adel, der alles kennt, also Shakespeares eigene Überlegenheiten, zum strahlenden Hintergrund, um so putzig grell und kraus abzustechen. (Das haben die festländischen Verballhorner nicht begriffen, welche die Rüpelkomödie aus dem „Sommernachtstraum“ herausnahmen.)

Ein besonders tiefsinniger Scherz liegt darin daß gerade Zettel, der

Allerweltsmime, welcher Liebhaber und Löwe zugleich spielen möchte, zugleich Liebhaber und Esel spielen muß. Und wie er in seinen freiwilligen Rollen unsterbliches Gelächter weckt durch seinen falschen Schwulst und seinen gestelzten Eifer, so in seinen gezwungenen Rollen durch seine gelassene Echtheit und hausbackene Sicherheit.. Droll hat gleichsam Zettels wahres Wesen entdeckt und verwirklicht, den lauteren Stumpfsinn der im Naturwunder umherstapft wie in seinem Alltag und den Kunstzauber mißdeutet und mißbraucht zur Unnatur. Das Verhältnis des Spießbürgers zu den höheren Mächten betätigt dieser musterhaft begabte und beschränkte Bursch: den treuherzigen Mangel an Schwung vor dem offenbaren Geheimnis und den falschen Willen zum Schwung ins verschlossene Bilderreich. Zettel mißbraucht den frischen Sinn zum Ausdruck von Zuständen jenseits der Bürgertugenden, er springt mit redlichem Bemühn im Takt der Leidenschaft oder des Geistes, zumal in der Aufführung von Pyramus und Thisbe. Mit seinem Rollenhunger ist er Shakespeares Berufsgenoß, als behäbig nüchterner Geliebter Titanias und als gespreizt nüchterner Liebhaber Thisbes dient er Shakespeares satirischem Spaß über seine „Gründlinge“ und seine Bretter. Diese Schauspieler sind ja nur als Pyramus und Thisbe, was die Laterne als Mond — lachhaft unzulängliche Zeichen des Pathetischen oder Poetischen worin Shakespeare lebte und webte. Squenz und Schnock und Flaut und all die fraglos biederen und nützlichen Weber, Schreiner, Schneider, Bälgeflicker sind als solche weder gehässig noch verächtlich, so wenig wie eine Laterne, ein Dornbusch, ein Hund an sich.. nur auf der Ebene wohin sie sich verirren, aus dem Sinn den sie vorstellen möchten, durch ihren falschen Anspruch, erscheint nicht nur ihre Kunst, sondern beinah ihr Gewerk und Wesen lächerlich. Was den Spießbürger vom Künstler trennt, sein platter Dingglaube („Realismus“) und seine verlogene Scheinsucht („Idealismus“), seine Unfähigkeit Gesichte wirklich zu nehmen und sein dementsprechendes Bedürfnis nach „Lebenswahrheit“ der Kunst, verherrlicht der Löwenprolog Schnocks oder der echte Selbstmord oder der kalendergerechte Mond oder der Illusionismus der Geräte und des Schauplatzes. Für immer malt hier der Dichter den unsterblichen Pöbelwahn, zugleich den geläufigen Regisseurwahn: man könne mit Dingen machen und fälschen was nicht lebt in den Herzen.

Shakespeare hat nie wieder die Bürger mit solchem Wohlwollen gezeigt wie hier und ein Abglanz der göttlich guten Laune, ein Schimmer Oberons fällt auch auf ihr ungeschlachtes Treiben: doch beginnt hier schon, noch überschüssig und hell, der lustige Krieg des Künstlers gegen

den Banausen, der Traum- und Zaubersucher gegen die Nützlichen und Brauchbaren, der dann in der deutschen Romantik und der französischen Bohème zu ernsten Schlachten führte. Was Shakespeare nebenher mit dem kleinen Finger wirkte in seiner grenzenlosen Gewalt, die Abwehr der Bürgerei aus dem Reich des Geistes: das wurde den Tieck, Brentano, Hoffmann, Eichendorff fast zur Lebensaufgabe, den Victor Hugo, Gautier, Baudelaire, Flaubert zur bittren Not, weil eben inzwischen jene Bürger aus Geistknechten zu Brotherren geworden waren. Doch wie der „Sommernachtstraum" überhaupt erst die „romantische Poesie" und die „poetische Romantik" des neuen Europa anhebt und ermächtigt, so auch diesen ihren polemischen Zug.

Die Komik der Handwerker, zumal Zettels, ist mehr Sprachkomik als Situationskomik, trotz der ironischen Mythe, die schon über bloße Komik hinausweist: Zettel in Titanias Armen. Der Gegensatz zwischen dem Werkeltag und der Phantasie, sei sie Liebesschwung oder Elfentanz, drückt sich besonders in der Sprechweise, im Tonfall, im Stil der Handwerker aus, und abermals ist Zettel, das Genie der Banalität, auch Meister im Mißbrauch der Fachworte und der Liebes- oder Heldensprache. Sein Wort „ich hab ein rares Gesicht gehabt" usw. bezeugt zugleich die unerschütterliche Trockenheit und den wunderlichen Anspruch des genialischen Esels. Er hat das rare Gesicht gehabt, das jeden höheren Sinn verwandeln müßte, aber es ist ihm nicht ins Gemüt gekommen und somit nicht in die Sprache; es bleibt draußen, er hat es nicht „wahr" genommen und begrüßt die Elfen höflich und gröblich wie seine Kumpane. Doch auf der Bühne stelzt er mit den Wendungen von Rarheit, Feier, Schrecknis, die er hat läuten hören. Er bleibt der Eselmensch, während rings um ihn Traum und Zauber wandelt. Die Natur kann ihn nicht emporstimmen mit all ihrer Verklärungs- und Wahnkraft, aber die Kunst kann er herabstimmen zu seiner Albernheit, und in der Sprache bekundet sich seine borstige Undurchdringlichkeit vor der Natur, und seine sehnige Zudringlichkeit gegen die Kunst. Titanias Rede wird Musik, da sie ihn umwirbt, und er wiehert gutmütig . . seine Rede wird blühender Schwulst, wenn er Tragödie mimt, und beidemale steht er vor der Poesie, einmal passiv und taub, das andre mal aktiv und stumm, unfähig ihrer Sprache auch wo er sie meint.

Zettel ist nur der Flügelmann seiner ganzen Rotte (wie ja bei Shakespeare Höflinge meist paarweise und Bürger scharenweise auftreten). Auch Zettels Gefährten teilen, etwas bescheidener und karger, seine mutterwitzige Albernheit und gutmütige Anmaßung und auch von ihnen wird nicht ihr Beruf, sondern ihre mimische Liebhaberei beleuchtet.

Nur zum Theaterspielen erscheinen sie und ihre ganze bürgerliche Prallheit und Engheit bewährt sich bei ihren Proben und ihrer Aufführung. (Nur ein Schauspieler übrigens konnte diese Szenen schaffen, niemals ein bühnenfremder oder -naher Gelehrter oder Weltmann, und nur ein Schauspieler der die Sprache des Theaters, die Einheit oder Spannung von Seelenausdruck und Gebärdensicht mit Herz und Nerven spürte.) Das Rüpelstück enthält unter andrem auch das Gericht des Sprachschöpfers über die bloße Bühnenrede, wie es das Gericht des Allsehers über den Kulissenkram und das Gericht des Menschenkünders über die Mimenkrämpfe enthält. Genau wie die Laterne zum wirklichen Mondschein, der Löwe Schnock zu einem Raubtier, der Pyramus Zettels zu einem wirklichen Liebesjüngling, verhalten sich die Verse der lustigen Tragödie zur echten Poesie der Leidenschaft.. und wie über den armseligen Geräten die mondbeglänzte Zaubernacht schimmert, über den putzigen Darstellern die echten Fürsten und Liebespaare thronen, so ertönt rings um das lahm gestelzte und schlaff gespreizte Geklapper das vollste, hellste, leichteste Natur- und Geisterwort. Die Rede der Rüpeleinlage ist nicht ohne weiteres als völliger Unsinn gemeint, wie Schlegel sie mißverständlich übertrieben und übertreibend verdeutscht hat, sondern als Werben ahnungsloser Gesellen um erhabene Worte, wie wenn sich heut Dienstboten empfindsam oder hochtrabend ausdrücken und dabei in falschen Schiller-schwall geraten. Es ist mißdeuteter und mißhandelter Seneca-donner und Euphuismus mit parodistischem Anklang an Marlowes pathetische und an Shakespeares eigene erotische Sprache aus „Romeo und Julia“. Schon in „Verlorne Liebesmüh“ hatte ja Shakespeare einen von ihm ernst genommenen und meisterlich beherrschten Stil komisch übersteigert von Unzulänglichen verballhornen lassen und auch später noch dieser Wirkung sich bedient in Pistols Bravaden. Doch viel freier ist seit seiner ersten Komödie seine eigene Sprache geworden von den euphuistischen Befangenheiten und Übertreibungen, und reiner erhebt sich darum sein Ernst jetzt über seinen parodistischen Spaß, viel komischer sticht darum dieser ab von den klangvollen Flügen und leuchtenden Spielen seines Ernstes. Der „Sommernachtstraum“ hat zum erstenmal die Bildungsstoffe womit Shakespeare bisher noch gerungen, die geistreiche Witzrede oder die gedrängte Bilderrede, den allegorischen Sinn- oder Vorstellungsvorrat völlig aufgelöst in ätherisch leichte und strömend reiche Eigensprache, aus der keine Fremdkörper von halbgefühlten oder erzwungenen Gleichnissen und Anspielseln mehr herausstechen. Was in „Richard III.“ zum erstenmal für den Ausdruck des Wollens und Wirkens, in „Romeo“ für den Ausdruck der Herzens-

und Sinnenfülle gelang, die vollkommene Einschmelzung alles Äußeren, Stofflichen, Dinglichen in augenblicklich regen und innigen Eigenton, das hat sein „Sommernachtstraum" vollbracht für den ganzen Umfang der Naturschauer und Geistesgefühle. Wenn selbst noch in den Sternen- und Blumenversen Romeos und Julias zwar der Ton echt und dringlich, das Bild aber manchmal rednerisch und geheizt erscheint, wenn im „Richard III." die Natur neben dem Schicksal, in den Frühkomödien das Schicksal neben der Gesellschaft schweigt oder hinkt, und überall neben ganz freien, offnen Ergüssen stockige nicht recht gemußte oder zu leicht gekonnte Worte kommen, so gewahren wir im „Sommernachtstraum" kein Hemmnis der inneren Freiheit und äußeren Herrschaft, der Quellkraft und der Greifkraft mehr. Bis in die zartesten Schwingungen des Wachstums, des Benehmens, des Empfindens und des Denkens gehorcht nun dem Dichter das gesicherte, gelockerte und breitgefüllte Wort. Auch in der Sprache hat er nun aufgehoben die Spannung zwischen Gesellschaft und Seele, wie zwischen Natur und Mensch.

KÖNIG JOHANN

Es ist als habe Shakespeare nach der Eroberung der Natur einen neuen Anlauf genommen, um mit den ihm nun erschlossenen Kräften das Reich der Geschichte völlig zu bezwingen. Äußere und innere Zeichen machen es wahrscheinlich daß die Königsdramen „König Johann", „Richard II.", „Heinrich IV.", „Heinrich V.", erst nach den erotischen Dichtungen abgeschlossen wurden. Nicht so sehr die technische Meisterschaft als die seelische und sprachliche Lockerung dieser Werke unterscheidet sie von den früheren Königsdramen, mit denen sie die Stoffart teilen. Doch wirken sie nicht als Vorstufen der Liebesdramen, trotz ihrer durch den spröderen und massigeren Stoff bedingten Rückstände, sondern als Weiterbildungen des schon ergriffenen Gehalts mit frischen, anderwärts errungenen Ergebnissen. Gewiß ist auch diese Rückkehr und dieser Fortgang kein Vorsatz des Künstlers, der viele Wege zur Meisterschaft erprobt, wie Goethe nach allen Enden ins Unendliche schritt. Shakespeare, mehr gesucht von den Lebensmächten als sie suchend und wählend, und ohne den Selbsterziehungstrieb des deutschen Humanisten, ward vielleicht durch Zufälle der Lektüre, ja des Geschäfts, nach seinen Ausflügen in das rasch durchdrungene Zauberreich wieder zurückgewinkt zu jener halb erledigten englischen Historie, gereift inzwischen für die seelisch zarteren, stofflich breiteren und zahmeren Vorgeschichten des Rosenkriegs.

Mindestens den „König Johann" hat er, nach einer älteren Bühnenvorlage, sichtlich nicht mit der vollen Frische und Freiheit angepackt wie seine Romeo- und Oberon-mär. Nur einige Figuren darin und einige Vorgänge, der Bastard, Konstanzes und Arthurs Leiden verraten die freudige Teilnahme die seine Durchbruchs-dramen beschwingt. Erst mit „Richard II." und „Heinrich IV." spürt man wieder das unwägbare Schwellen und Wittern des Entdeckers und Erobrers, den Weitenhauch der den Anbruch neuer Gewalt oder neuer Welt in der Kunst wie im Staat unterscheidet vom noch so meisterlichen Gebrauch der schon gewohnten und beherrschten. Ob „König Johann" unmittelbar vor dem „Romeo" geschrieben ist oder bald nachher oder etwa gleichzeitig, dafür bieten die zeitgenössischen Erwähnungen keinen schlüssigen Beweis und das Werk selbst keine eindeutigen Stimmungs- und Wachstumsmerkmale, während „Richard II." und „Heinrich IV." schon den „Julius Caesar", ja den „Hamlet" ankündigen durch ihre reife Schwermut. Deren Spuren müßten sich in „Romeo" oder „Sommernachtstraum" finden, wenn Shakespeare diesen Zustand schon während ihrer Empfängnis gekannt hätte: denn die jeweilige Lebens-

stimmung färbt jeden Stoff und Griff. Gegen „Richard II." ist „Richard III." ein unschuldiges Werk, gegen den Ausgang Heinrichs IV. ist der Untergang Romeos und Julias ein freudiges Fest: von den Gesprächen des schlaflosen Königs führt ein ununterbrochener Seelenstrom zu den Nachtgedanken des Brutus und Hamlet. Dazwischen kann nicht mehr das geflügelte Entzücken der Leidenschaft liegen woraus „Romeo" steigt, wohl aber der Überschwang und der launige Rausch der späteren Lustspiele, der poetische Urlaub von aller Leidenschaft dessen auch finstere Schöpfer oft fähig sind, Beethoven und Rembrandt, wie gerade die seligen, Giorgione und Mozart, der unergründlichen Trauer. Ein Mann der den Trübsinn schon kennt kann wohl sich allen Trübsinns einmal entschlagen, aber nie wieder die Tragik so jünglingshaft empfinden wie der Dichter des Romeo oder die Schrecknis so episch wie der Richards III. Wen gewisse Erfahrungen einmal erschüttert haben, kann sie vielleicht fröhlich verbergen, doch nicht ernstlich verleugnen. Da also die späteren Königsdramen durch ihre Schwermut schon der weltschmerzkundigen Reife und nicht mehr dem erotischen Durchbruch angehören, so muß ihr Schmiegen und Regen, ihre gelöste Innigkeit, ihre sinnliche Süße bis ins herbe Heldentum hinein, nicht als Beginn, sondern als Gewinn des Rausch- und Zauberzustandes gelten dessen Erstlingsfrüchte „Romeo und Julia" und „Sommernachtstraum" waren. Sie mischen die heldisch-geschichtliche mit der naturisch-erotischen Flut Shakespeares, nachdem die eine in „Richard III.", die andre in den Liebesdramen ihren vollen Schwall erreicht hatte.

„König Johann" erschwert den (an sich für Shakespeares Wesen unwichtigen) Entscheid durch seine Halbheit: es ist weder ein Durchbruch noch ein Gipfel, sondern ein Übergang, wie mit unentschlossenem Sinn und zögernder Hand etwas freudlos begonnen, mehr aus äußerem Anlaß als aus Eingebung, gehemmt durch weder ganz rohe noch ganz reife Vorlage, mit gelegentlichen Reizen und Schwüngen, doch ohne einheitlichen Willen und Drang, ein Stück mehr des vaterländischen Szenikers als des weltsichtigen Dichters, gleichweit von der Seelenfülle der erotischen Werke wie von der Geschehniswucht der heroischen, wenn schon mit Sprengseln und Lichtern aus beiden.

Was kann Shakespeare gelockt haben das alte Drama vom König Johann zu überarbeiten? Wir müssen die Antwort seinen Steigerungen und Zugaben entnehmen: mindestens verraten sie den dichterischen Drang der sein Schaffen befehligt hat, mag der niemals nachweisbare erste Anstoß kommen woher er will. Die Handlung und die Umrisse der Figuren hat Shakespeare wie gewöhnlich übernommen, das stoff-

liche Gerüst. Sein Eigentum ist auch hier die Sprache und die lebendige Gebärdung, die Aussagen zum Seelenausdruck und dialogisch hin und her geschobene Figuren zu Lebensgestalten macht. Nicht die tiefere Begründung des Geschehens, sondern die allseitige Verwirklichung des Erscheinens erhöht seine „Charakteristik" oder Drastik über die seiner Vorlagen.

Beim Vergleich von Shakespeares „König Johann" mit dem alten Stück überrascht uns außer der leidenschaftlicheren Redekunst in den großen Streitszenen der Könige, in den Klagen der Konstanze und den Bitten des Arthur die Gestalt des Bastards Philipp Faulconbridge. Er nimmt nicht nur einen ungemein breiten Raum ein, sondern er ist auch mit einer so sichtbaren Vorliebe behandelt, daß ihm gegenüber der Titelheld selbst und dessen Opfer Konstanze und Arthur zurücktreten und die übrigen Mitspieler manchmal fast ihm nur als Folien dienen. Dies sein äußeres und inneres Gewicht wird nicht von der Handlung gefordert. Vom Gesamtgang der Begebenheit aus ist er eine Nebenfigur und seine Überlegenheit stört das architektonische Gefüge des Werks. Sein körniges und saftiges Wesen und seine lustig-bittere Lebenskunde und Herzensstärke, die über die Ereignisse hinweg fast chorus-artig sich äußert, führen in diesem Drama ihr Eigenleben und machen uns doch die Handlung teilnahmswürdiger als sie an sich wäre. Wie Biron in „Verlorne Liebesmüh" und Falstaff in „Heinrich IV", doch mit andrem Sinn, gehört er zu den geheimen, gleichsam illegitimen Licht- und Wärmequellen Shakespearischer Werke wodurch der Dichter sich dünne Stoffe bereichert oder dürre befruchtet, die er ernster als das Geschehen nimmt und üppiger als dessen Hauptträger ausgestaltet.

Offenbar ist der Bastard Shakespeares Lust und Liebe im „König Johann" und seine einzige Entdeckung über die Errungenschaften der frühen Königsdramen hinaus, ein Vorstoß in das Gebiet der gelockerten Seelenfülle, das er erst mit „Romeo und Julia" und dem „Sommernachtstraum" betreten. Der Nachdruck und Umfang der drohenden, zürnenden, werbenden, bittenden oder höhnenden Beredsamkeit in den kriegerischen, diplomatischen und empfindsamen Szenen übertrifft nirgends das in „Heinrich VI." schon Erreichte und bleibt hinter „Richard III." trotz einigen prachtvollen Ausbrüchen und Donnern, trotz der ausladend dichterisch-politischen Würde bei der Belagerung von Angers zurück. Philipp und Johann finden nur Töne des königlichen Stolzes und Trutzes deren York und Suffolk schon mächtig waren, Konstanze zürnt rührender, aber nicht ergreifender und mächtiger als Margarete von Anjou, ihr berühmter Jammer wirkt nur als weichere Wiederholung des unge-

heuren Furienchors aus „Richard III.“, wie auch die böse Eleonore nur als matter Nachschein jener Flucherinnen. Arthur fleht freilich schmelzender und zärtlicher als die jungen Opfer Cliffords oder Richards, doch noch mit gleichem Gefühls- und Gebärdengehalt. Überhaupt: die Zwiste und Ränke der Großen, das Leiden der Schwächeren und das Wanken der Macht zwischen Kriegsgetöse und Herzensnot, List und Grimm, Gram und Kraft — all das wird hier mit gleicher Gewandheit und manchmal kundigerem Griff bewältigt als in der Trilogie von Heinrich VI., doch ohne die Frische womit ein werdender Meister einen neuen Stoffbereich anbricht und erst recht ohne das frohlockende Bezwingen. Die Handlung des „König Johann“ gehört zu den vaterländisch-politischen Geschichten von der Art der Heinrichs-trilogie, doch ohne die eindrucksvolle Masse ritterlicher Helden und Verbrecher und ohne den jähen Wechsel der Geschicke wodurch die Kriege der Weißen und Roten Rose Shakespeare anziehen konnten, solange ihn die britischen Gemeinschaftsgefühle, die Teilnahme an der heimatlichen Vorzeit wärmten.

Die Königsdramen konnten nur einem leidenschaftlich politischen Dichter gelingen, und zwar nicht nur einem politisch angeregten, sondern politik-wüchsigen, wie die Deutschen und Franzosen trotz ihrer vielen politisierenden Schriftsteller keinen kennen, und die Italiener nur den Dante. Nur wer überhaupt das politische, ja diplomatische Mächtespiel schön findet wie eine Liebesmär oder eine Landschaft, wen es ergreift wie den Hellenen die olympischen Kämpfe, konnte Gefallen finden an einem Stoff wie „König Johann“, der kaum etwas anderes enthielt als den für uns Heutige schlechthin gleichgültigen wenn nicht widrigen Zwist um Erbrechte, ohne herrische Leidenschaften oder Seelenkämpfe, ohne erhebende oder erschütternde Aufstiege und Untergänge, also ohne die übersachlichen Menschenwerte der früheren Königsdramen. Denn die einzigen Gefühlsinhalte die dem König-Johann-stoff von vornherein innewohnten, das Los Arthurs und Konstanzes, waren nur rührende Einlagen, zu dürftig um eine Tragödie zu tragen. König Johann selbst ist ein derart nichtiger Gesell, weder durch gute oder böse Stärke noch durch hohes oder tiefes Leid noch, wie Heinrich VI., durch Frommheit oder Weisheit der Schwäche anziehend, König Philipp ein derart schicksal- und herzloser Staatsrechner und der Legat derart nur Vertreter einer unpersönlichen Macht (zu schweigen von den anderen gewichtloseren Nebenfiguren, dem ritterlichen Dauphin und dem unritterlichen Österreich, Hubert, dem allzu gutartigen Gehilfen des Verbrechens, und der Märchen-stiefmutter Eleonore), daß ihr Hin und Her von Kriegen, Verträgen, Drohungen und Niederlagen keine menschlich-

dichterische Glut entzünden könnte in nicht britischen Herzen, nur politisch rednerisches Feuer in britischen Köpfen.

So sehr Shakespeare ein Staatsdichter war, durch Kunde der staatsschaffenden oder -verderbenden Lebenskräfte ebenbürtig dem Thukydides und Macchiavell wie dem Richelieu oder Bismarck (der ihn auch deshalb allen Dichtern vorzog) — er hat doch den Staat niemals als selbstgenugsames Dingereich gelöst von den Menschentümern die ihn erst beseelen, dem Machtsinn oder dem Würdegefühl, ja dem Hunger und der Liebe, und all den natürlichen oder geistigen Spannungen die Länder und Kronen, Fahnen und Schwerter, Schlösser und Kerker erst aus Gegenständen in Zustände, aus Waren in Werte, aus Umständen in Schicksale umwirken. „Die Politik ist das Schicksal" das hieß für Shakespeare wie für Napoleon, daß sie eine Gewalt des menschlichen Herzens ist, und nicht nur eine Rechenkunst. „Haupt- und Staatsaktionen" hat er keine verfaßt und nicht um ihres Besitzes, Erwerbs oder Verlusts willen ergreifen uns seine Heinriche und Richarde, sein Coriolanus und Brutus, Antonius und Cleopatra, sondern um ihrer Wünsche, Sorgen, Schmerzen und Freuden willen, welche sich in Staatsgeschicken äußern, d.h. Bild und Welt werden, wie die Reiche und Throne wiederum durch die Seelenkämpfe Mensch und Volk werden. Auch Shakespeares Politik enthält die ewige Polarität zwischen Seele und Sache, zwischen Mensch-innen und Welt-außen, wodurch er zugleich der offenbarste und geheimste Allkünder, der gerechte Anwalt der festen Dinge und des regen Sinns ist. Doch keines seiner Dramen nähert als Ganzes sich der puren Staatsaktion auf Kosten des seelischen Gehalts so sehr wie „König Johann", und so lebhaft auch Shakespeares Lust an der Geschichte Englands sein mochte, so war er doch Dichter genug um die dramatische und dichterische Kargheit dieses Stoffs zu fühlen, und hat ihn sich unwillkürlich oder bewußt herzgerecht gemacht durch den zugleich politischen und vollmenschlichen Bastard. Wie wenig ihn Politik als bloßes Machtgeschäft ohne Leidenschaft reizte das zeigt gerade sein Wegsehen von dem wichtigsten Staatsereignis des König Johann, der Magna Charta: man hat dies sogar als einen Mangel des Werks gerügt, gierig nach historischer Belehrung. Freilich befriedigt Shakespeare auch das Schulmeisterbedürfnis oft genug, aber unabsichtlich als Dichter und nicht absichtlich und pflichtschuldig als Historiker. Auch die berühmtesten Staatsgeschichten, wie die Ermordung Caesars oder die Stiftung des Principats, kümmerten ihn nur weil und wenn sie zugleich als Menschenschicksale erscheinen und mit dem heutigen Herzen durchdrungen werden konnten — dazu gehörte die Magna Charta nicht. Noch als Po-

litiker blieb er Dichter, so weit auch sein Staatssinn ins Dichtertum hineinreichte, und so sehr noch sein Dichtertum spröde Massen wie die Kornverteilung im „Coriolan“ oder die Herrschaftsregeln des sterbenden Bolingbroke ohne romantische Aufweichung und ohne pedantische Trockenheit bezwang. Man muß etwa Schillers „Don Carlos“ „Wallenstein“ „Tell“, ja Goethes „Egmont“ und „Natürliche Tochter“ vergleichen, um den Unterschied eines ursprünglich politischen Dichters von humanistischen Sehern zu bemerken welche sich mit Fragen auch des Staates dichterisch oder denkerisch befassen: bei Shakespeare zugleich Machtsinn und Gemeindrang im Rausch- und Traumwort, bei Schiller und Goethe abgezogene und poetisierte Lehre einsichtiger Seelenbildner, ohne echte Politik, untergeordnet einem Ideal von schöner Seele, edlem Stil und menschlicher Verklärung, wie es der natur- und geschichtsgetriebene Schöpfer bis in seine erhabenen Gesichte hinein weder kannte noch brauchte.

Der Bastard schützt Shakespeares „König Johann“ vor der Dürre einer Staatsaktion durch sein reiches Wesen, in das auch die Politik nur eingeht als ein Anhalt seines Mutterwitzes und Antrieb seiner Tatkraft. Er bleibt nirgends in ihr befangen, wie die übrigen Gestalten dieses Dramas, weder ein bloßer Getriebener des Machtsinns, als Spieler und Meister wie Richard III. noch ein Opfer wie Heinrich VI. Alle Großen und Kleinen der früheren Königsdramen, die kältesten Rechner wie die blindesten Begehrer, die Mörder wie die Dulder unterstanden mit ihren Wünschen wie mit ihrer List oder Weisheit willentlich oder trotzig oder demütig dem Schicksal Politik. Erst der Bastard genießt und beherrscht ihre Regeln wie einer der Ihren, und überblickt sie zugleich mit dem freien Lächeln des Weisen oder dem derben Lachen des Narren, welcher der durchlebten Geschehnisse Sinn verkündet von draußen oder droben, wie der antike Chorus, als Wortführer des Dichters.

Ähnlich wie Biron in und über dem modischen Liebesspiel der Platoniker von Navarra, steht der Bastard in und über dem böseren und gefährlicheren Machtspiel der feudalen Könige, auch mit seiner schwereren Rüstung und wuchtigeren Gangart eine der durchsichtigen Masken Shakespeares, ein Mann ohne Furcht und Tadel, ohne Wahn und Skrupel, des „Weltspiels“ (play of the world) mächtig und kundig, in der Lust seiner Stärke und dem hellen oder düstern Licht seines Wissens. Wenn wir ihn eine Maske Shakespeares nennen, so meinen wir damit keinen Bekenntnis- oder Erlebnisträger wie Werther, Wilhelm Meister, Tasso, Faust, sondern ein selbständiges Haltungs-wunschbild worin Shakespeare seine Möglichkeiten sammelte, bestimmte und stei-

gerte aus vorgefundenem Weltstoff, ohne gerade aus seinen Gefühlen sie zu formen, und wenn er solche manchmal durchscheint, so bestehen sie doch kraft eigenen Gewichts, das sie mehr von Shakespeares Welt empfangen als von seinem Willen. Von seinen übrigen Geschöpfen, die genährt sind aus seinen Kräften und Nöten oder Einsichten und Spannungen und Züge seines Willens oder Wissens oder Fühlens tragen, unterscheidet diese genaueren „Masken" Biron, Bastard, Jacques, Hamlet, Vinzentio, Prospero ihre trieb- und schicksalsüberlegene Weisheit gerade bei trieb- und schicksalsträchtiger Leidenschaft, ihr Betrachtertum im Erdendrang, kurz ihr gleichzeitiges Drin- und Obensein, eben Shakespeares eigene Schauspieler- und Spielbeschauergabe, sein Schöpfertum des Geschöpfs. Seine rügenden Narren stehen weder ganz in dem Geschehen noch ganz drüber, sondern daneben .. wenn sie durch ihr weises Pariatum mit Shakespeare verwandt sind, so fehlt ihnen doch das mitlebende Heldentum seiner „Masken". Auf das Verhältnis zwischen Drin und Oben kommt es dabei an, nicht auf den jeweiligen Stoff des Drinnen. In „Verlorne Liebesmüh" enthebt sich seine Maske einem Gesellschaftswahn, in „Hamlet" einem Lebensgrauen, in „Maß für Maß" dem Kampf zwischen Gesetz und Gelüst, im „Sturm" dem Weltschein überhaupt. Im „König Johann" ist der zugleich mitgelebte und überwundene Bezirk das politische Getümmel.

Der Bastard überragt durch seinen Geist und seine Natur außer der Politik noch einen anderen Gesinnungsbereich, dem er nach Herkunft und Geschmack zugehört: das Rittertum. Die Königsdramen überhaupt geschehen im Übergang zwischen den älteren Neigungen und Bindungen der unbedingten Lehenstreue und Ehre und den neueren Berechnungen und Erwägungen des unbedingten Machtwillens. Ritter und Staatsmänner stehen einander gegenüber und oft reißt der Kampf in den Einzelnen, wie vielleicht in Shakespeare selber. Die Stärke Richards III. wächst auch aus der höchstgesteigerten ungehemmten Einheit und Freiheit des neuen, macchiavellistischen Staatsgeistes: durch sie übertrifft er die Vorgänger und Mitwerber, die wie sein Vater oder Warwick oder Clarence noch durch ritterliche Rückstände geschwächt sind. Shakespeare verfocht weder rückhaltlos den neuen Staatsgeist (Policy), der seit Heinrich VIII. in England allmächtig regierte, noch weihte er der guten alten Ritterzeit romantische Andacht, wie sein älterer Zeitgenosse Tasso oder sein jüngerer Calderon, oder ironisch elegische Wehmut wie Cervantes, sondern er nahm auch hier seinen Platz in und über den ringenden Gewalten wie diese selbst ihn spannten und hoben. Das großartigste Schauspiel dieses seines Kampfs zwischen ritterlichem

Wesen und politischem Geist, erweitert zum Weltkrieg ewiger Menschheitsmächte, ist der Gegensatz Antonius — Octavianus .. ein früher Zeuge dafür ist sein Bastard, auch darin seine „Maske“ daß er, der ritterlichste und der klügste Mensch im „König Johann“, weder romantisch schwärmt noch herzlos rechnet, weder andre opfert noch sich, sondern der Parteien Wahn und Lug erkennt und nutzt, ohne seiner Würde zu vergeben, da er durch seine Frische ihrer mächtig bleibt und noch Überschau genug behält um frei von Nutz und Nachteil zu urteilen, und lose Kraft genug zum Spiel. All das sind eigene Züge Shakespeares: Würdegefühl, Herzensschwung, Klarblick, Weisheit, Laune und zumal deren wunderbares Gleichgewicht, das — vom schöpferischen Genie abgesehen — eine überschüssige Lebensfülle voraussetzt.

Die Lebensfülle ist denn auch der Grund aller Gaben des Bastards: er ist der Sohn des gewaltigen Recken Richard Löwenherz, erzeugt „im heißen Diebstahl der Natur“ wie Edmund im „Lear“, und darf sich noch triftiger als dieser rühmen, daß er

> Mehr Stoff empfing und feurigeren Geist
> Als in dem dumpfen, schalen, trägen Bett
> Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen ..

Ihn schwellt das frohe Hochgefühl solcher Herkunft und er entlädt es übermütig wohlwollend gegen seinen dürftig echten Bruder .. kindlich dreist, männisch derb und ritterlich betreuend zugleich gegen seine in Unmut, Scham und Stolz errötende Mutter, bequem und munter gegen die staunenden Könige, erbarmungslos höhnend gegen den feigen Gecken der den Löwenherz verriet, und mit junkerlichem Zorn gegen die allzuschlauen Städter. Überlegen ist er immer, weil er körperlich stärker nichts fürchtet, geistig freier nichts erlisten und nichts erharren muß und den Schein der Güter, Ehren, Mächte, den Trug der großen Worte, Gebärden und Trachten durchschaut, fashion, policy, commodity, die weltläufige Gier und Eitelkeit in all ihren Formen, die Vornehmtuerei der modischen Reisenden, die listige Achselträgerei der hochtrabenden Bürger, die bange Eitelkeit Österreichs, die tückische Ländersucht, den gleißnerischen Pomp der wie Pack sich schlagenden und vertragenden Fürsten, die pfäffische Hoffart des päpstlichen Legaten. Er hat — auch dies nähert den enterbten Bastard dem bemakelten Mimen — seine Sach von vorneherein auf Nichts gestellt und kann, weil er nichts zu verlieren bangt, alles gewinnen. Weil er die Dinge nach ihrem Schein oder Zufallswert bemißt ohne den Neid und Geiz der Besitzer und Begehrer, so durchschreitet er gelassen und tapfer das niedere und das böse Getriebe, mit hellem Kopf und festem Löwenherzen, den Schwä-

cheren zugewandt ohne eigentliches Mitleid, nur hochsinnig und triebhaft feind den Ränkeschmieden und den anmaßlichen Schwindlern. Die gemeine Ehrsucht kennt er so wenig wie die gemeine Besitzwut, nur wie jeder kräftige Mann in wilder Zeit einen natürlichen Wirkungsdrang für Hand Herz und Hirn. Sorglos überläßt er seinem Bruder sein Gut, als ihm am englischen Hof eine tüchtige Bahn winkt, doch er macht sich selber lustig über die Ehren, wie vorher über die Güter und die Geburt und nachher über seine eignen Erfolge im Dienste der gewissenlosen „Gelegenheit". Denn sein Selbstgespräch am Schluß des zweiten Aktes ist nicht der ernste Vorsatz des Stellenjägers der sich dem Zeitlauf klüglich schmiegt, sondern der fröhlich bittre Spott des hochsinnigen, doch wahnlosen und unverschwärmten, dabei starken und kundigen Betrachters, der lieber Hammer als Amboß sein will in einer harten Welt.

Zum König Johann ist der Bastard gekommen durch den Zufall der Geburt und weil er dort als Brite und Halbbruder am besten wirken kann, und er dient als Lehnsmann ohne Liebe und Ehrfurcht, ohne Illusion und Streberei dem nichtigen Herrn treu, weil dessen Widersacher, die Feinde Englands, nicht besser sind und weil er neben ihm seine und der Anderen Niedertracht noch am besten hemmen kann. Er ist kein zuchtloser Abenteurer, weil er ein echter Held und ein Patriot ist, Held freilich ohne blindes Berserkertum und ohne staatliche Sendung, und Patriot mehr durch Abstammung, Gewohnheit und Heimatgefühl als durch Pflicht und Volkseifer. Doch sobald wälsche Gier den teuren Boden bedroht, schwillt ihm das Herz und, königlicher als sein schwacher Lehnsherr, findet er den gewaltigen Ton des vaterländischen Stolzes und Trutzes, vollere echtere und beschwingtere Worte als die hohlen Prunkreden des unwürdigen Kronenträgers. Aus ihm spricht dann die herrische Gemeinschaft selber woraus das britische Reich und Shakespeares Dichtung wachsen sollte, das englische Volk mit seinem kräftigsten Blut und seinem kühnsten Sinn. In diesem heimischen Dräun schwingt die Stimme Shakespeares, der lange und sichere Atem seines markigen Stammes und der geflügelte Gedanke seines freien Geistes.

Des Bastards vaterländische Warnung und Weissagung ist das letzte Wort in diesem Drama, so daß dessen beide ursprünglich getrennten Beweggründe, die englische Stimmung Shakespeares und seine Freude am eigenwüchsigen Menschen, also sein kollektiver und sein persönlicher Eifer sich vereinigen. Nur die Gestalt des Bastards konnte ihm diesen spröden Stoff wärmen, und selbst für seinen Patriotismus wäre

hier kein Auftrieb gewesen ohne den herzhaften Helfer, den er fast allein aus seinem Eigengeiste spenden mußte. Die Zeit König Johanns mußte sein englisches Gedächtnis mehr bedrücken als erheben, und wenn den Verfasser des alten Stücks wahrscheinlich mehr die rührende Geschichte des jungen Arthur und vielleicht die Königszwiste durch ihren Theaterpomp anzogen — genug für simplere Zuschauer — so muß Shakespeare, bis in seine Gemeinschaftsgefühle hinein eine freie Seele, darin zugleich einen englischen und einen überenglischen Reiz gefunden haben, der ihn die schlaffen und trocknen Widerstände dieser Mär überwinden ließ. Beide Reize befriedigte er im Bastard, der zugleich eine stämmige Briten-natur und ein überlegner Lebensdenker ist, wie Shakespeare selbst. Der Ausgleich von Blut und Urteil bezeugt seine Herkunft aus Shakespeares geheimem Bezirk, worin eben dieser Kampf, wie der andre zwischen Schein und Sein, lebenslang geschah.

In keinem andren Werk Shakespeares überwiegt eine Nebengestalt derart den Titelhelden und sämtliche Mitwirker wie der Bastard den König Johann samt dessen Widersachern und Opfern, nirgends wieder ist eine „Maske" des Dichters mit solch ausschließlicher Vorliebe gehoben, daß die Handlung, die nicht von ihm ausgeht, nur Anlaß seines Wesens und Sinnens scheint, und ihre führenden oder leidenden Träger nur seine Schatten und Lichter. Das Drama könnte nach ihm heißen, wäre nicht der Königsname als Mitte der Begebenheit üblich gewesen . . und selbst Heinrich VI. behauptet sich neben den Gewaltigen die ihn schieben und stürzen mit mehr Würde und Wärme als König Johann neben dem Bastard, von den andren Titelhelden der Königsdramen zu schweigen, welche durchaus ihre Umwelt duldend oder wirkend bestimmen. Julius Caesar ist nicht nur der Weltname, sondern auch das Weltverhängnis der Tragödie deren Seele Brutus heißt. Überall sonst geht das Leben der Historien und Tragödien von dem Titelträger aus, oft derart daß Mitspieler und Gegenspieler erst aus ihm erscheinen, wie im „Hamlet" „Macbeth" „Coriolanus" „Heinrich V." „Richard III.", während in andren, „Othello" „Romeo und Julia" „Antonius und Cleopatra" „Heinrich IV.", auch die gewichtigen Partner eben durch ihr Partnertum, durch ihre Schicksalverbundenheit in Haß und Liebe mitglänzen. Nur der „König Johann" wird dichterisch und dramatisch belebt von einer Gestalt die weder als Held noch Opfer noch Gegenspieler ermächtigt ist, sondern nur durch des Dichters persönliche Teilnahme. Von dem szenischen Gefüge aus ist deshalb der „König Johann" ein schiefes Drama, weil sein Gewicht nicht in der Mitte der Begebenheit und der Begebenheitsträger liegt, sondern fühlbar außerhalb, exzentrisch wie sonst

nirgends bei Shakespeare, mag er auch anderswo seine Nebenfiguren überreich ausstatten, wie seinen Falstaff oder Autolykus oder Menenius. Wem aber weniger an der „Technik des Dramas“ und der handwerklichen Korrektheit liegt als an der menschlichen Fülle, sie erscheine wo immer, zentral oder polar oder exzentrisch, dem verdirbt die schiefe Stellung des Bastards nicht die Freude an seiner Gestalt, die zu den wundervollsten Gesichten Shakespeares gehört und eher dies Drama adelt als durch dessen Halbheit entwertet wird.

Die andren Gestalten sind mit sichrer Hand und halbem Herzen gezeichnet .. zunächst Johann selbst, weniger eine Willens- oder Leidensmitte als ein Stimmungsträger von Auf- und Untergängen .. schwank wie Heinrich VI., doch nicht wie dieser durch erdabgewandtes Grübler- und Betertum, das den reinen Menschen steigert und den König in schlimmen Läuften schwächt, sondern aus Mangel an Mark und Halt in sich selbst, den Umständen untertan, aufgeblasen im Glanz, ohne Zuversicht, ohne Glauben an sein Amt, an sein Volk und an sich selbst, verzagt im Unglück, gierig auf seinen Thron bedacht, der ihm keine Pflicht und kein Wert ist, nur ein Besitz, bereit ihn durch voraussichtlich gefahrlose Verbrechen zu sichern, zum eigenen Frevel zu feig, abhängig von jedem fremden Eindruck, Rat, Drohung, hinter großen Worten seine Angst versteckend, gestützt vom Bastard, von seiner Mutter, von Hubert, eingeschüchtert von seinen Großen, vom päpstlichen Legaten und vom König Philipp — kurz ein so elender Wicht wie in Shakespeares Tragödien keine zweite Hauptgestalt .. ein Zufalls-lump auf dem Thron, nicht ein starker oder schwacher König, nicht ein guter oder böser .. noch mehr Lump, weil er den Mann Philipp Faulconbridge neben sich hat, dessen Beistand und Treue er nicht verdient.

So unerquicklich Johann an sich erscheint, so bewährt sich doch noch hier Shakespeares geistige Freiheit: weder englischer Stolz noch Sittenrichterei hat ihn abgelenkt von der runden und reinen Formung auch eines solchen Geschöpfs: König Johann ist weder gemildert zum Opfer böser Zeit, wie es patriotischen Dichtern königsgläubiger Zeiten nahe lag bei der Darstellung vaterländischer Vorgeschichte, noch verfratzt zum warnenden Beispiel, sondern unbefangen gezeigt wie ein Tier oder ein Kraut, ohne Zorn oder Mitgefühl oder Ekel, nur mit dem umfassenden und durchdringenden Herabblick des Schöpfers welcher seine Wertgefühle unmittelbar äußert in Gesichten, ohne richtende und strafende Affekte. Der geschichtliche Sinn für das nun einmal Gewesene, die fast naturforscherliche Merkfreude am wie immer gearteten Menschenwesen und die Spannung zwischen stürmischem Geschehen und

dürftiger Person haben hier Shakespeare wachgehalten, wie sonst wohl seine Schicksals- oder Seelenverwandschaft mit der und jener Menschenwelt. Denn so viel Herzenszugänge er zu seinem Bastard hatte: daß sein König Johann ein glaubhaft reges Geschöpf und nicht ein Zerrbild geworden, das verlangte nicht dichterische Liebe, sondern allfühlende Wahrnehmung, frei wie die eines Macchiavelli, Montaigne, Bacon, doch zuständlich, nicht nur gegenständlich, innewohnend, nicht nur gegenüberstehend den Mächten wodurch auch Wichte werden.

Auch der König von Frankreich, Österreich und der Legat, die Feinde Englands sind ebenso lieblos und schwunglos, doch sicher umrissen wie König Johann, mit einem bei Shakespeare sonst seltenen ausschließlichen Sachenblick, welcher das Bemühen der italienischen Novelle und Komödie und des französischen Naturalismus im 19. Jahrhundert wurde, aber dem pathetischen, humoristischen, ironischen Dramatiker ebenso fern lag wie dem lehrhaft-schmuckfreudigen Humanistentum. Das Pathos der Fürsten bei der Verfechtung ihrer Ansprüche und Vorwände ist geistreiches Sachwaltertum im euphuistischen Stil, ohne die Leidenschaft welche in den früheren Königsdramen noch die Redekunststücke durchglüht hatte. Die Absonderung der politischen Gegenstände von den seelischen Zuständen spürt man in diesem einzigen Shakespearedrama ohne Helden und ohne Aristie überall wo nicht des Bastards Lebensfrische und Konstanzes oder Arthurs Not die Shakespearische Einheit von Ding und Mensch retten. Selbst das Schwanken der Prinzessin Blanka zwischen ihrem britischen Ohm und ihrem französischen Bräutigam wird kein echter Seelenzwiespalt, sondern bleibt virtuos ausgenutzter Vorwand für rednerische Gegensätze, fast das gleiche Spiel wiederholt Philipp von Frankreich bei den Drohungen des päpstlichen Legaten, welche das frischgeschlossene Bündnis stören. Sogar die vielgerühmten Anklagen Konstanzes und Bitten Arthurs wuchern von rednerischer Ostentation die, wie kaum mehr seit den rhetorischen Bravourstücken des „Titus Andronicus", sich selbst genügt. Kein zweites Werk Shakespeares enthält eine solche Zahl von Rechtszwisten, die mehr der euphuistischen Werbekunst dienen als dem Ausdruck gesamtmenschlicher Widersprüche. Der Zank zwischen den beiden Faulconbridge über ihr Erbe, der Zank des Bastards mit seiner Mutter über Schmach oder Ehre ihres Ehebruchs, die Auseinandersetzung der feindlichen Könige wegen der Ansprüche Arthurs, die Verhandlungen mit den achselträgerischen Bürgern von Angers, die verschiedenen Auslegungen des päpstlichen Banns, noch des Königs Gespräch mit Hubert und Arthurs Kampf um seine Augen: alles das sind überwiegend dialektische Übun-

gen, in deren rednerisches Für und Wider nicht die Fülle seelischer und geschichtlicher Einheit und Vielheit eingeht. Sie erinnern dadurch an das Anfängertum der ersten Historie, doch fehlt hier die Frische welche eben in der Heraustreibung der dialektischen Gegensätze, in der rednerischen Schwellung selbst noch ein Mittel der Plastik fand und zugleich leidenschaftlich an den Streiten teilnahm, sich in sie eifervoll einließ.

Im „König Johann" waltet schon eine abständlichere Menschenkunde und ein kälterer, freierer, tieferer Seelenblick, so daß die Ablösung der Rhetorik von der Charakteristik hier erscheint als handwerkliches Zuviel und als seelisches Zuwenig — zu wenig nicht an plastischer Kraft, sondern an schöpferischer Liebe. Kein Dichter kann uns mehr Teilnahme an seinen Gestalten erwecken als er selbst gefühlt, und nicht die bloße Beobachtung, sondern das liebende oder hassende Mitwissen hat die Menschen des schärfsten und tiefsten Beobachters belebt. Im „König Johann" drängt mehr als sonst das kalte Betrachten den schaffenden Eros zurück, und die sonst konzentrischen Kräfte des Sagens, Sehens und Fühlens liegen hier zum Schaden des Ganzen auseinander. Wir sehen im Bastard die lebendige Gefühlsmitte, in König Johann und seinen auswärtigen Widersachern die Beobachtungsgegenstände, in dem durchgängigen Antithesenspiel die sprachliche Handwerksfreude Shakespeares verselbständigt. In einigen Schichten des Werks wechselt die kalte und die warme Flut seiner Eingebung ab: sie sind weder mit der eindeutig runden Herzlichkeit des Bastards noch mit der eindeutigen Fremdheit der Wichte, Streber und Pfaffen ausgestattet, nicht ganz in dichterischen Lebensausdruck eingewirkt, nicht ganz in Dialektik ausgespitzt, sondern zwischen beiden gespannt, insgesamt nicht gewichtig genug gegenüber dem Bastard, der hier die besten Säfte verbraucht hat ohne zureichenden gesamtdramatischen Anspruch, und gegenüber dem König mit seinen Gegenspielern, den die Handlung ermächtigt — es sind die Opfer oder Helfer in diesem Drama ohne Helden: Königin Konstanze und ihr junger Sohn, etwas ferner Philipp, der Dauphin Louis und der trübe Vertraute Johanns, Hubert, ja sogar die böse Königin Eleonore.

Konstanze reiht sich den ganz von einem Gedanken beherrschten, in einer immer wiederholten und gesteigerten Gebärde ausgedrückten Frauen seiner vorerotischen Dramen an. Wie Margarete die tätige und wirkende Flucherin, so ist sie die duldende .. und nur die mächtige, zugleich geistreich geschliffne und wuchtig dröhnende Beredsamkeit ihrer Klagen und Anklagen läßt vergessen wie sehr sie nur von einer einzigen

Seite her beleuchtet, nach einer Seite hin herausgetrieben ist: sie ist die und nur die welche Unrecht gelitten hat, besessen von diesem Unrecht bis an die Grenze des Wahnsinns, von den herzlosen Thronschacherern immer aufs neue verletzt, und als sie schließlich ihren Sohn verliert, um den sie alles dies gelitten, bricht ihr selbstzerstörender Wahnsinn offen aus. Man hat in ihren Klagen den Nachhall von Shakespeares Vaterschmerz um seinen frühverstorbenen Sohn vernehmen wollen — doch gerade von dem gerührten Gemüt ist in diesem rasenden Schmerz- und Fluchschwall weniger zu spüren als von der beschwingten Phantasie, der geheizten Vorstellungskraft welche den Grimm der Furien in der Verwünschung Richards III. laut machen konnte. Konstanze ist nicht wie Julia und wie die späteren schon durch die Liebe gefärbten Frauen Shakespeares ein volles Wesen das von einem Punkt aus ringsum zum Blühen kommt, sondern wie Tamora und Margarete die ausschließliche Trägerin eines Leidens, einer Leidenschaft, eines Verhängnisses worin alle andren Eigenschaften verdorren oder einschmelzen. Der beleidigte Ehrgeiz für ihren Sohn, das erschütterte Fürstin-Muttertum ist der Drang der sie monoman und monumental macht. Man kann nicht sagen daß Julia nichts wäre als ihre Liebe zu Romeo, so sehr sie davon strahlt und blüht.. doch Konstanze ist nur gekränkte Fürstin und Mutter, nicht Weib, nicht Eigenwesen, und sie verschwände, wenn man ihren Schmerz von ihr sondern könnte. Freilich ist dieser Affekt niemals wieder mit einer solchen Gewalt, eben einer ausschließlichen und gesteigerten, laut geworden, und er ist an sich, in seiner Verbindung von öffentlicher Würde und rein menschlichem Gefühl reich genug um, von Shakespeare vielfältig instrumentiert, da er sich szenisch in immer neuen Lagen zeigt, gegen verschiedene Widersacher — Johann, Philipp, Dauphin, Pandulpho — wendet, ein Seelenganzes zu tragen oder vorzutäuschen, wie ja auch die Furie Margareta die Phantasie überwältigt, ohne unser Herz zu ergreifen gleich guten oder bösen Weibsnaturen, das heißt Vollfrauen Shakespeares, Julia oder Cleopatra, Cordelia oder sogar noch Lady Macbeth. Denn nicht die Eigenschaftsfarbe oder -stärke, sondern die Wesensrunde entscheidet, und Konstanze ist nur aus der Phantasiefülle, noch nicht aus der Gesamtlebenskraft Shakespeares geschaffen. Sie hat teil und krankt als dichterische Gestalt an der Unscheinbarkeit ihrer Beleidiger — wie anders wächst Margarete an dem furchtbaren Richard! Das Ränkedrama ohne aktive Heldenstärke, die Zufälligkeit des Geschehens wodurch Konstanze leidet, verkümmert auch die Tragkraft ihres Jammers.. er dröhnt nicht an eine ebenbürtige Bosheit, sondern verhallt in einer

schlaffen Öde. Betrachtet man aber weniger die menschlichen Spannungen als die sachlichen Schiebungen, die im „König Johann“ eben selbständiger werden als sonst in Shakespeares Werken, so bleibt freilich Konstanze mit ihrem Sohn, vor tauben oder lauernden Ohren heischend und verwünschend, vom politischen Wind so oder so angeblasen, ein ewiges Muster für die Menschenopfer der seellosen und fast willenlosen „Geschäfte“ — dynastischer wie damals oder wirtschaftlicher wie heute.

Seele und Sache gehen in diesem Werk nur im Bastard zusammen, überall sonst queren sich die Staatshandlung und die Gemütsvorgänge. Konstanze ist nicht nur ein Opfer der dynastischen Machenschaften, sondern auch eine Wahnsinnige. Die stufenweise Zerstörung eines heftigen Geistes, der von immer ärgeren Schlägen getroffen schließlich reißt oder bricht, gehört vom Titus Andronicus bis zum Lear zu Shakespeares Lieblingsmotiven, gleichviel ob er, der immer äußerst gespannte und geladene Genius, hier eine eigene Gefahr oder die dramatischen Reize der Grenzfälle empfand. Konstanze ist schon eifervoll und vergrämt bei Beginn durch die Zurücksetzung ihres Sohnes, immer zugleich verletzt am Königsstolz und an der Mutterliebe, zwei an sich schon gegeneinander gespannten Gefühlen, und erfährt nun den Verrat Philipps, schließlich die Gefangennahme und den Tod Arthurs. Wilder Ingrimm, der sich nur in Worten entladen kann, und fressender Gram, der dasselbe liebe Bild umkreist, vernichten sie schließlich. Unter den Zerrütteten Shakespeares ist sie die Rechtssucherin — Querulantin möchte man sie nennen, wenn sie dadurch nicht von vornherein ins Unrecht gesetzt schiene . . denn nicht ihre Sache ist wahnschaffen, nur ihre Art sie zu führen, ihr rasendes Anrennen wider die unbiegbaren Widerstände. Ihre Tragik ist eben das fühlende Herz, Fürstenherz und Mutterherz, das in ein Gewirre von schlauen Ränken gerät und wirken will mit dem Gefühl von Recht und Unrecht, wo nur Nutz- und Furchtberechnungen entscheiden. Sogar der Bastard, als ein starker Einzelner, kann in dieser schäbigen Welt gelegentlich helfen und strafen, aber nichts wandeln. Wie er mit Arthurs Leiche kommt das ist das szenische Sinnbild sogar seiner traurigen Lähme vor dem Verhängnis Politik. Verrückt wird jeder stolze Sinn der seine Umwelt nicht mehr fassen, sich ihr nicht mehr einmerken kann. Konstanze findet sich nimmer zurecht in dem politischen Dunstkreis ohne Treu und Glauben — und als sie Arthur verliert, wankt der Grund ihres Daseins: sie schafft sich aus dem Verlust selbst einen neuen Halt und schmückt ihre Verzweiflung mit den Zügen ihrer Liebe . . dies ist der Übergang in den Tod. Shakespeare

hat schon hier den kranken Horror vacui des edlen Geistes erfaßt der ohne einen sichern Glaubens- oder Liebesinhalt nicht leben kann und dessen Lücke mit wahnschaffenen Fratzen des Hasses oder der Liebe ersetzt. So wiederholt und verzerrt Konstanze ihren Sohn, so König Lear seine Töchter die seinen Glauben an Kindesdank vernichtet haben. Der Grund des Wahnsinns ist in diesen Fällen nicht das große Leiden an sich, nicht die Reizbarkeit an sich, nicht das Zusammentreffen des zarten Gemüts mit großem Unglück, sondern die Unvereinbarkeit einer Sehart mit der Wirklichkeit, die plötzliche oder allmähliche Zerrüttung des selbstverständlichen Weltbildes, die Unfaßbarkeit der Erfahrung. Darum werden niemals Lebenskenner, Grübler, Frager, Genießer oder gar Weise Shakespeares ganz oder zeitweilig ver-rückt, und seien sie noch so fein und hoch, sondern nur kindlich stolze, vertrauende und hingebende Seelen wie Titus, Konstanze, Lear, Ophelia, Othello, Timon: angeborne Welt- oder Menschenverachtung, Trübsinn und Ekel schützt noch die Schwerstgeprüften vor dem Riß zwischen Schein und Sein der zum Wahnsinn führt: Hamlet, Coriolanus, Brutus, Cleopatra bleiben auch im Untergang wach, weil ihre Welt so ist wie sie sie glauben, böse.

Konstanzes Urteile über ihre selbstischen Gönner und Gegner gleichen denen des Bastards, nur passen sie in ihren Glauben nicht und sie kann sich damit nicht abfinden. Des Bastards fröhliche Zynik erwartet was er erfährt, ihn kann nichts enttäuschen und zerrütten, weil sein Geist die ganze fragwürdige Merkwelt vorwegnimmt. Gerade das Nebeneinander der Hoffenden und Verzweifelten und des wahnlosen Mannes, der weder hofft noch verzweifelt, vertieft die Lichter und Schatten der Beiden und macht die Politik, die hier Schicksal spielt, plastischer . . ja erst ihre Opfer und ihre Überwinder entrücken sie der bloßen Staatsaktion.

Arthur, das leidende Kind, wächst durch das Weh seiner Mutter und den Kampf der ihn umtobt. Unter den lieblichen Prinzen Shakespeares die früh sterben müssen zeichnet ihn seine morgendliche Schwermut aus, der Schatten des kindlichen Todes fällt auf ihn voraus. Er ist nicht trutzig und munter, wie die Opfer Richards oder die Söhnchen des Macduff und des Leontes. Mit seiner Sippe teilt er die Zartheit des Gefühls, den noch kindlich makellosen Stolz und die Wachheit des Geistes. Sein rührendster Zug ist nicht die Bitte um seine Augen — ein Prunkstück empfindsamer Beredsamkeit, ein geistig gewürzter Reiz für euphuistische Hörer — sondern der ungeduldige Wunsch lieber im Grab zu liegen als der Anlaß solchen Wirrwarrs zu sein. So wenig wie seine Mutter gehört das lautre und feine Wesen in den Dunstkreis von List und Gewalt, in die Seuche der Welt, wo nach dem Wort Salisburys

..wir zur Pfleg und Heilung unsres Rechts
Zu Werk nicht können gehn als mit der Hand
Des harten Unrechts und verwornen Übels.

Arthurs Selbstmord ist die Besiegelung seines ersten Gefühls daß er in solcher Welt nichts zu suchen hat, Huberts Umkehr bedeutet nur einen Aufschub, keine Rettung. Wie seine Mutter ist auch er Opfer und Objekt der Politik, ohne tätigen Gegendruck, und sein tragischer Schimmer kommt aus der jugendlichen Helle womit er seine Lage wahrnimmt.

Auch sein Kerkermeister Hubert ist ein Opfer, obwohl Vertrauter und Vollzieher der königlichen Winke, ohne die echte Mörderhärte und -stumpfheit von Richards III. und Macbeths Schergen, ohne eignen reinen Willen der sich von vornherein dem argen Ansinnen widersetzt, bereit wie sein Herr zum tückischen Plan, nicht stark genug zum blutigen Tun, rührbar und unsicher, kein Schurke, doch auch kein Edelmann, die gegebne rechte Hand für ein so schwankes Wesen wie Johann, an dem er halb freundschaftlich, halb knechtisch hängt, ihm seelenverwandt durch Ohnmacht und Schuldgefühl. Hubert leitet nach unten hin die Schwingung von Schwachheit und Unstete weiter, von Schicksalsleidigkeit und Geschobenheit, die von Johann ausgeht. Sie schafft die Witterung dieses Dramas und ergreift so gut die unschuldigen Opfer wie die schuldigen Rechner, das Handeln wie das Dulden.

Nur der Bastard steht darin mit ihrem vollen Bewußtsein und zugleich mit der Kraft sich ihrer zu bedienen wie der Segler des Windes. Die andren meinen entweder zu schieben und merken nicht wie sie geschoben werden, von Ihresgleichen oder von einer Willkür über den Spielregeln und Spielerlisten, oder sie ergeben sich trotzig, verzweifelt, hoffnungslos in ihr Duldertum.

Der Dauphin Louis, hoffärtig und staatsklug tückisch gegen seine Bundesgenossen wie sein Vater, doch mit einer volleren Ader jugendlichen Rittertums im Krieg und offen für die ritterlichen Schmerzen der zu seinen Gunsten abtrünnigen Vasallen, mit dem unverbindlichen Schwung der großmütigen Geste — deren die politischen Franzosen immer mächtig waren, ohne sich dadurch in Ränken und Greueln hemmen zu lassen — auch dieser echt tapfre und schein-edle Fürst wird unversehens der Spielball aller Gewalten deren er sich zu bedienen meint, und sein ostentativer Stolz muß froh sein nach dem Unglück seiner Flotte und nach dem Abfall des britischen Zuzugs des päpstlichen Legaten Vermittlung anzunehmen die er erst mit so prinzlichem Hochsinn weggewiesen. Die unzufriednen Lords selber, die Verfechter Arthurs, sind trotz ihres ritterlichen Zorns und ihres vaterländischen Schmerzes doch

nur Spielbälle bald ihrer eignen Stimmung bald der französischen Pläne, und geraten hierhin und dorthin nicht kraft eines festen Willens, sondern durch Zufallsstöße. Salisburys Ausbruch über die Not der Zeit, der sie zum Bündnis mit dem Landesfeind zwinge, ergreift uns darum nicht so wie der ähnlich beredte und sinnverwandte des Erzbischofs von York aus „Heinrich IV." B. IV, 1. Dort sprechen vollkommen willenssichere Männer mit dem Verhängnis in der eignen Brust . . die Lords im „König Johann" sind nur gefühlvolle Marionetten und ihre Worte enthalten nicht ihr Wesen, nur ihr Wähnen, nur ihre empfindsame Begleitmusik zu einem ihnen selbst fremden Spiel. Auch der römische Legat Pandulpho, der Länder und Fürsten zu lenken meint, die fleischgewordene geistliche Weltpolitik, oder die Königin Eleonore, die weibgewordene Hauspolitik, versetzt mit ältlicher Sinnlichkeit, Eifersucht und Rachsucht, wirken als Geschöpfe, nicht als Schöpfer ihrer eigenen Pläne. Selbst ihr Gelingen kommt nicht von ihnen, sondern über sie. Durchgehends der Zwiespalt zwischen menschlichem Wollen und sachlichem Geschehen und das zufällige, nicht gesetzliche Walten einer scheinmenschlichen Macht, ohne die Weihe des Verhängnisses und ohne die Würde der Seele: wir nannten sie die „Politik". Sie erscheint hier nicht, wie wohl sonst bei Shakespeare, als die vollendete Willenskunst der Mächtigen oder Machtsüchtigen, als ein hoher schicksalschaffender Drang, sondern als die Maschine der Zeit, die über die Griffe und Kniffe ihrer unzulänglichen Bediener hinweg knarrt und malmt, von deren Händen zwar bewegt und berechnet, aber nicht beherrscht, und doch ohne eigenes übermenschliches Geheimnis. Der Schauer göttlicher Vorsehung oder unerforschlicher Mächte atmet hier nicht, weder im Willen eines Helden noch im Leiden.

Dem Werk fehlt eine Mitte, und das zwiespältige Gefühl ungelenkten und ungewachsenen, nur geschobenen Geschehens bleibt uns trotz den seelenkundlich und rednerisch eindrucksvollen Einzelheiten, trotz der Gestalt des Bastard — als sei „Commodity" oder „Policy" selbst nicht nur der Gegenstand, sondern auch der Genius dieser Historie und als habe der Dichter, von verschiedenen Anlässen und Anteilen gelockt, von keinem ganz ergriffen, sich hier treiben lassen wie sein Titelheld und nur versucht jeder Einzelszene so viel rednerischen Glanz als möglich zu spenden, ohne daß er die einheitliche Spannung einer Person oder eines Schicksals allen eingedichtet hätte . . man wolle denn das politische Getriebe selbst mit seinen Wechselfällen als den dichterischen Sinn und Gehalt dieser Historie genießen. Wir haben den vaterländischen, den rednerischen, den lebenskundlichen Eifer als einzelne Beweggründe

Shakespeares bemerkt — doch keine gemeinsame Bindung und Stimmung dieser Elemente: die stumpfe Traurigkeit und der heimatliche Aufruf, die fast greisenhafte Weltmüdigkeit und der jugendliche Aufschwung zerreißen noch den Schluß des „König Johann“: denn des Bastards Wort wölbt nicht wie das Albaniens im „Lear“ oder Fortinbras' im „Hamlet“ den Regenbogen über dem Gewitter, indem es den dunkeln Schauer in das unsterbliche Licht hereinnimmt, sondern lenkt nur den Blick von wirren Trümmern gewaltsam in ungebahnte Zukunft. Es drückt nicht das Gefühl eines erhabenen Endes aus, sondern verwischt es durch eine rednerische Abkehr. Weil den Dichter außer dem Bastard keine Gestalt und kein Ereignis dieses Werks von ganzem Herzen ergriff, so tritt auch seine Sprache hier eigens mit rednerischer Meisterschaft auf, ohne die lyrische einschmelzende Glut seiner erotischen Dramen und ohne die pathetische Unschuld seiner früheren Königsdramen. Im „König Johann“ ist die Fülle antithetischer Gewandtheit und der umfassende Gleichnisvorrat mit der neuen Lockerung oft verwendet, weniger um das unmittelbare dramatische Gefühl zu zeigen als um es zu ersetzen. Nur die Selbstgespräche des Bastard, mehr Lebenswissen als Herzenstriebe, bekunden sein Wesen ohne die Vermittlung einer sachwalterischen Dialektik, welche sich erst an den politischen Dingen bricht und spiegelt, ehe sie die menschliche Schwingung und Wendung ausspricht. Auch hier die bei Shakespeare sonst nie wieder so vorkommende Spaltung zwischen Menschtum und Sache, einerlei ob das Menschtum gestaltig oder atmosphärisch, tätig oder duldend erscheint. Auch die politischen Gegenstände Shakespeares empfangen sonst erst durch die menschlichen Zustände Sinn, Farbe und Gewicht. Hier ist es umgekehrt.

KÖNIG RICHARD II.

DEN Unterschied zwischen einem aus Königsgeschäften und einem aus Königsgefühlen gesehenen Drama merkt man beim Schritt von „König Johann“ zu „König Richard II.“ Beiden gemein ist die Stoffart und fast das Motiv: der Untergang eines schwachen Königs. „Heinrich VI.“ zeigt weniger den Untergang des Königs als den des Reichs im Kampf der entfesselten Sonderkräfte. Richard III. Heinrich IV. Heinrich V. sind starke oder zulängliche Gebieter. Johann und Richard II. sind ihres Amtes nicht mächtig und verderben daran, der eine als Politiker, der andere als Person: in „König Johann“ überwältigt die Politik die Personen, in „Richard II.“ ist sie nur um der Personen willen da. Der erotische Zustand Shakespeares ergreift hier einen politischen Gegenstand, wie Eros ja nicht nur das Geschlecht beherrscht, sondern als Allkraft darin dem Menschen am deutlichsten wird. Die vorerotischen Königsdramen, „Heinrich VI.“ „Richard III.“ „König Johann“, kennen noch nicht die Einheit von Eräugnis und Gefühl, Spannung und Ergriffenheit, Gebärdung und Erschütterung, die seit der Liebe den Dramatiker kennzeichnet, welche Leidenschaften er auch künde. Vorher erscheinen Gefühle fast nur als Träger und Stößer der Geschehnisse welche das volle Menschtum verwirklichen sollten. Jetzt erst kommen sie als das Wesen dieser Geschehnisse zum Ausdruck, nicht mehr ursächlich mit ihnen verbunden, sondern eines mit ihnen wie die Kraft mit ihrer Äußerung. Die Liebe hat die Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Grund und Folge aufgehoben auch in Shakespeares Seelenkunde.

Im Bericht Holinsheds war der Richard-stoff ähnlich dem Stoff der anderen Historien: ein britischer König im Kampf mit äußeren und inneren Gegnern, von mächtigen Vasallen bedroht die einander befehden, die für oder wider den Landesfeind steigen und stürzen, ein Gewirr von Eroberungs- Verteidigungs- und Bürgerkriegen in den Formen des mittelalterlichen Lehenswesens und mit den schon erwachenden Gesinnungen des neuzeitlichen Fürstenstaats. Doch wie verschieden hat Shakespeare diese Vorgänge gesehen, kraft der verschiedenen Stimmungen worin ihm die Könige begegneten: Heinrich VI. als geduldiges Opfer der Gewaltigen, deren Machtzwiste den Schüler Marlowes zunächst lockten, König Johann als Mächler und Schächer der staatlichen Zufalls- und Willkürwechsel, die den aufgeweckten Weltmerker und vaterländischen Geschichtsseher angingen, Richard II. als Genießer und Büßer der Königswürde — hier zugleich Besitz und

Gefühl. Shakespeare entnahm hier erst der Geschichte ihren vollen Gemütsgehalt, ohne den körnigen Tatsachensinn aufzugeben. Die früheren Schichten der Königsdramen von „Heinrich VI." bis zu „König Johann" sind auch hier noch bewahrt: die mit Waffen und Worten dröhnenden Fehden erzürnter Ritter um ihre Rechte und Werte, die sorgliche Staatskunde und -treue der Gereiften, die prachtvolle Darstellung der feudalen Sitten und Gesinnungen, die rednerisch geschliffene Spruchweisheit, welche die Gefühle zuspitzt in witzige Erfahrungssätze, und besonders der herzliche Heimatstolz des Briten, wie er sich in der Klage des sterbenden Gaunt und in den Vorwürfen der Edlen gegen den König entlädt. All das bezeugt die zeitliche und seelische Nähe dieses Dramas zum „König Johann". Das Ringen der Rhetorik mit der innig schwingenden Seelenmusik, die sententiöse Reimfreude trennt es, als ein Frühwerk, von dem fast völlig durchseelten „Heinrich IV". Doch überall wo König Richard selbst spricht kündigt sich eine neue Lage an — die innerliche Königstragik, die nicht mehr im äußeren Untergang und dessen Begleitschmerzen besteht, sondern in der unmittelbaren Spannung zwischen menschlichem Unmaß oder Übermaß und dem königlichen Anspruch an Höhe, Macht und Recht. Bei Heinrich VI., König Johann, Richard III. kommt die Tragik von außen, durch Ereignisse: der sinkende Richard II. verkörpert sie zum erstenmal als einen Seelenzustand den er zugleich darstellt und empfindet. . . er ist nicht nur der tragisch unzulängliche Träger einer erhabenen Bürde, sondern auch der Schauspieler seiner Tragik, der in jedem Nu sein echtes Königsgefühl, das thronende und das gestürzte, auskostet und auslädt in repräsentative Gebärdung.

Der Trilogie „Heinrich VI." geben die großen Fluch- und Kampfszenen das Gepräge, dem „König Johann" die Rechts- und Anspruchszwiste, dem „Richard II." bis in seine Selbstgespräche hinein die Schaustellungen des Pomps und der Erniedrigung. Heinrich VI. ist ein guter Mensch ohne Königsstärke und Königswillen, Johann ein Schwächling mit Königsansprüchen ohne Königsehre und Königsgefühl, Richard III. ein Machtmensch ohne Königsrecht und Königsgnade, Richard II. eine Königsseele ohne Staatsgeist und Herrscherkraft, voll Gefühl für all das was am Königtum Würde, Weihe, Zauber, Schein und Pomp ist — fraglose Werte zumal feudaler Herrscherei — und ohne Wissen um das was daran Wesen, Macht, Pflicht und Leistung ist, worauf doch vor allem, beim Fortbestand jener mittelalterlichen Zierden, das neuere moderne Staatsfürstentum ruht. Auch hier spielt der Übergang zweier Zeitalter, wie schon im „König Johann", wie noch

im „Heinrich IV.“, als ein Fluidum aus Shakespeares eigenem Wesen.

Heinrich IV., Richards Gegner und Erbe, hebt sich von Richard ab als der sachliche und nüchterne Staatsfürst dessen persönliche Macht und Würde ohne schädliche Scheinsucht den Bedürfnissen der Gesamtheit dient. Heinrich V., Shakespeares Liebling, erledigt in seinem heldischen Gebaren und Wirken den Zwiespalt zwischen glänzendem Gottesgnadentum und tüchtiger Reichswaltung überhaupt. Dieser Zwiespalt ist um die Wende des Mittelalters, da die Erde und ihre Werte auch von den Gebietern Rechenschaft zu fordern begannen, erst deutlich geworden, und Shakespeare hat ihn am deutlichsten gezeigt in dem Paar Richard und Bolingbroke: den Fürsten der mit seiner unnachweisbaren und pflichtlos wahnschaffenen Gotteskindschaft seine menschlichen und sachlichen Pflichten versäumt, und den erdgerechten Streiter, Streber und Führer der hiesigen Stunde. Shakespeare war der mittelalterlichen Stimmung noch nah genug um den mystischen Gnadenstolz zu fassen und zu ehren, ohne die Frage nach irdischem Nutzen und Geschäft. Er fand noch einen nur nach oben und von oben gerichteten, und deswegen nach unten unverantwortlich schaltenden Fürsten tragisch und nicht schmählich, sofern er bis in die Schuld des Lassens und Begehens sich fürstlich hielt und fühlte. Immer wieder hat er die selbständige Weihe des Herrschertums gefeiert. Doch war er schon zu sehr freier Geist der Renaissance und erdenfester Menschenprüfer, um sich blenden zu lassen durch Glanz ohne Kraft, er erwartete von den Gebietern nicht nur die mystische Würde, sondern auch das mannhafte Wirken. Daß das Königtum verderben kann aus notwendiger Mystik, das nahm er weder mit blinder Demut als Gottes Willen, wie die mittelalterlichen Untertanen oder die Jacobiten um 1688, noch mit demokratischem Spott oder Trutz als einen Schimpf und Unfug, sondern als eine der tragischen Spannungen zwischen Mächten und Menschen, zwischen Staat und Seele.

Den verhängnisvollen Königs-Scheiner und -Spieler empfand er nicht von vornherein widrig oder läppisch, sondern er konnte ihm Glanz und Trauer spenden und ihn verklären, ohne sein Gericht zu bestechen und ohne seinen Dränger zu verfinstern. Bolingbroke handelt notwendig und tragisch, wie Richard gerecht und tragisch leidet. Hundert Jahre hat Shakespeare den Kampf vorgeahnt zwischen dem gottverblendeten und kronverstockten Schädling Jacob II. und dem schlechthin tüchtigen und richtigen Staatsmann Wilhelm III., dem die Briten seinen Thronerwerb nachtrugen, während sie ihn bewunderten und nutzten. Bis in

das Verfahren des Umsturzes hinein wiederholten der Stuart und der Oranier das dichterische Vorbild, nur sprühten Richards Mängel von Shakespeares Geist und sein Ende leuchtete blutig durch die tragische Nacht, indes der elende Jacob vergeblich grollend und drohend im Exil erlosch, König nur durch Wahn und Anspruch. Der geschichtliche Richard taugte kaum mehr als Jacob. Doch uns kümmert hier der Grund Shakespeares ihn tragisch zu heben: sein Gefühl des königlichen Stolzes beim Wissen königlicher Notdurft und Fordern königlichen Tuns.

Auf der Spannung zwischen dem höchstgesteigerten Königsstolz und der Einsicht in seine Grenzen ruht Shakespeares tragische Teilnahme an Richard, die nicht erst seinen Sturz, sondern schon seinen Prunk begleitet. Mehr als heute sich noch mitempfinden läßt hat Shakespeare solchen Gottesgnadenhochmut geehrt, ein Kind seiner Umwelt, die selbst einem vermessenen Schwächling bis an den Rand der Menschen- und Volkswürde fröhnte um seines Thrones willen. Was uns Nachkommen vieler Umstürze als dreister Dünkel erscheint, dessen Strafe uns nicht rührt, das war für Shakespeare noch begreifliche und ergreifende Hybris, und wir müssen Richards Reden über die Weihe und Wehr des Königtums (III, 2) ohne politische Neben- und Gegengedanken, nur als den Ausdruck einer selbstverständlichen Lage und Art lesen, wie die ewigmenschlichen Versuchungen eines Macbeth und die Ausbrüche eines Othello, wenn wir Richards Schicksal so tragisch finden sollen wie es gemeint ist. Die Gesinnungsgründe Richards sind uns nicht mehr so unmittelbar naturgemäß wie die der späteren Opfer, und wenn wir die Frevel wie die Leiden eines Macbeth, Othello, Lear aus dem menschlichen Wesen selbst fassen, über alle Sittenlehren hinaus, so müssen wir Richards Königswahn und -schuld schon geschichtlich nachempfinden, so leicht Shakespeares gläubige Rede- und Zeigekraft uns auch mit hineinhebt in diesen verschwundenen, ihm gegenwärtigen Glauben. Hier hat noch seine Tragik ihre zeitliche Grenze in dem Wandel der Staatsgefühle, wie die Komik ihre Grenze in dem Wandel der Sittenwerte hat. Mit dem Erlöschen der ritterlichen, höfischen, gelehrten Werte schwand viele Komik die nur bürgerliche oder pöbelhafte Gesinnung und Gebärdung von ihnen abheben sollte, und nur die Komik bleibt frisch die auf naturunmittelbare Kontraste zurückreicht. Die Tragik hat ihre Vergängnis im Wechsel der Glaubensinhalte, und mit jedem Sterben eines Gottes verliert eine ganze Fülle von tragischen Motiven ihre Lebenskraft, sofern nicht der Dichter durch die ihm einst wichtigen Glaubensgegenstände hindurch die daran entzün-

deten Seelenzustände zu verewigen vermocht hat. Nicht mehr die Schuld des aeschyleischen Orest oder der sophokleischen Antigone, die eine verschollene Glaubensart voraussetzen, erschüttert uns, sondern ihre davon unabhängige, auch uns noch vertraute Spannungs- oder Leidensart, nicht mehr der Andachtsinhalt des Standhaften Prinzen, sondern seine Andachtshaltung erhebt uns. Doch wie vieles gerade der spanischen und französischen Tragödie ist mit erloschenen Glaubenskonventionen und -motiven so unlösbar verbunden, daß es mit diesen ermattete, ohne neuen Auftrieb aus den unerschöpflichen Ursprüngen, und schon spüren wir das Welken der Schillerischen Pflichten-tragik und der Kleistischen Unbedingtheits-tragik, während Goethes volles Menschentum selbst die klassizistischen und gesellschaftlichen Modegewänder noch durchscheint. Kein Dichter hat so wie Shakespeare die zeitlichen Hemmnisse der Tragik aufgehoben in dem Lebensschauer über jedem Glauben und Meinen, wie auch seine Komik am tiefsten hinabreicht in die vorgesellschaftlichen Gründe. Dennoch verlangen einige seiner Königsdramen nicht nur den unsterblichen Sinn für Heldentum und Machtdrang überhaupt, sondern eine Staatsgesinnung die mindestens seit der französischen Revolution fragbar ist: den gläubigen Monarchismus wie er in England seit Heinrich VIII. gewaltig und mit dem britischen Mannen- und Volksstolz verbunden war. In der Lehre vom blinden Gehorsam, die den König Jacob II. noch unerträglich lang auf dem mißbrauchten Thron hielt, kam er zur fast fratzenhaften Geltung. Richard II. war für Shakespeare nicht oder nicht nur ein verblendeter Schädling, wie er nach seinen ersten Handlungen uns vorkommt, sondern ein fraglos berechtigter, geweihter, seines Rechtes und seiner Weihe bewußter König, den eben dies im Verhältnis zu seinen rein menschlichen Kräften und seiner staatlichen Lage unmäßige Königsbewußtsein verstrickt und stürzt. Aus diesem Unmaß, einem edlen Unmaß nach Shakespeares Sinn, nicht mehr nach unsrem, nährt er dieser Tragödie Mitgefühl und Schauer, und hier beginnt auch schon die Tragik Heinrichs IV., die uns mehr ergreift, wennschon auch aus einem vielleicht dem Dichter unbewußten Grunde. Für uns ist Bolingbrokes Leid der verzehrende Kampf der menschlichen Klugheit, ja Weisheit mit den von ihr selbst erst enttesselten, dann gefesselten Mächten, das staatliche Ringen des Urteils wider das Blut . . für Shakespeare der Fluch der Illegitimität. Je tüchfiger und liebenswerter der Usurpator erscheint desto tragischer der Fluch seines ungerechten Erwerbs und Besitzes . . je notwendiger und begründeter sein Thronraub desto erhabener das Verhängnis das den rechtmäßigen König rächt. Und wiederum, je schwerere Schuld der

rechtmäßige König auf sich lädt aus der Vermessenheit seines Herrentums desto ergreifender seine Sühne. Richard sollte ja nicht als schuldloses Opfer fallen, sondern als hoher Sünder und Büßer. Seine Übergriffe aber mußte adeln ein in sich edler oder gerechter Trieb — als solchen sah Shakespeare das Gottesgnadentum.

Im Gegensatz zu „König Johann“ wendet sich „Richard II.“ an die persönliche Teilnahme, nicht an die sachliche — die Eigenschaften und Gefühle, nicht die Begebenheiten spenden das Licht und die Wärme dieses Dramas, und innerhalb der Begebenheiten die Gebärden, nicht die Handlungen. Wie König Johann und Heinrich VI. ist auch Richard II. ein mehr leidender als tuender König, doch ist sein Leiden nicht nur das negative Erdulden der äußeren Wechsel mit oder ohne innere Bereitschaft, sondern ihr positives, ja produktives Durchempfinden — er ist nicht nur ein Unheilskönig, sondern auch ein Schmerzenskönig, ein Vorgänger des König Lear durch die Fülle der Qual. Darum ergreift uns zuletzt dies Drama, trotz der zeitlichen Voraussetzung die uns nimmer gilt, dem Gottesgnadenglauben, als eine Kunde des Schmerzes, er komme woher er wolle. Wie uns Lears Jammer erschüttert durch seinen Ausdruck und nicht durch seinen Anlaß, Angelos Seelenkampf durch seine Stärke, nicht durch seinen Inhalt, so reißt uns auch Richard über die geschichtliche Schwelle seiner Tragödie bald in das innere Heiligtum der allmenschlichen Not, wo wir vergessen wie er dahin gelangt ist. Sein Sinken und sein Sturz, vor allem seine Abdankung, gehören zu den unerloschenen Gesichten, während seine ersten Auftritte durch anderen Glauben verdämmern, trotz ihrer Erscheinkraft. Denn Richards Leiden gehört dem unsterblichen Menschenwesen, sein Herrschen der wandelbaren Staatengeschichte an, die nur lebt wo jenes noch sie mit verewigt. Sie wird hier nicht, wie die von Goethe absurd gefundene Einleitung zum „Lear“, märchenhaft und überlegen schwebend behandelt, sondern mit gleichem gläubigen Ernst wie Richards Leid und Untergang. Dem reifen Shakespeare war manchmal der Weg zu den Zuständen seiner Helden gleichgültiger als die Zustände selbst, und der Leichtsinn des Schöpfers, der seine Wirklichkeit aus dem Unwahrscheinlichen herausbefiehlt, steigert die Wucht seines Ernstes. Der Dichter der Königsdramen nimmt noch nicht solchen Urlaub von seinem Glauben und beleuchtet seine Gestalten rundum gleich hell, entweder mit dem kalten Schein seiner Weltkunde wie den König Johann oder mit dem warmen Glanz seines Mitgefühls wie Richard II.

Richard II. ist sichtlich aus Shakespeares Herzen geschaffen, und zwar nicht nur der schmerzliche, sondern schon der uns fremdere hoffärtige.

Von seinem eigenen Würdegefühl aus fand Shakespeare den Zugang auch zu dessen Übersteigerung, die seinem gläubigen Monarchismus erträglich, wennschon schuldhaft vermessen galt, edel, wennschon frevel. Von seinem Schauspielertum aus drang er in das König- und Büßerspielen, in die schwelgende Gebärdenlust und -sucht Richards ein, und seine Leidenschaft hatte ihn der Schmerzensfülle und -weite, der flutenden und wühlenden Schwermut geöffnet. Shakespeares einer große Lebenskampf, der zwischen Blut und Urteil, vollzog sich in Richards Geschichte zwischen Königsstolz und Staatsvernunft.. und sein andrer, der zwischen Schein und Sein, begegnete ihm als Ringen des gültigen Herrentums mit dem mächtigen: Richards, der nicht vermag was er sollte und dürfte und seinem schönen Schein nicht genügt, mit Heinrich, der vermag was er nicht sollte und einen unrechtlichen Anspruch richtig und würdig durchsetzt. Um diese beiden Polaritäten ordnet sich das ganze Drama, um die innere des Richard, der die herrscherliche Verblendung wandeln muß in weltschmerzliche Einsicht, und die äußere, sie kreuzende: Richard gegen Bolingbroke.

Bolingbroke ist zuerst das Hauptopfer von Richards Übermut, dann der Hauptwerker seiner Buße: er und die anderen Vasallen hemmen oder stützen, stören oder brechen des Königs Willen, leiten als Anhänger oder Feinde seine Eigenschaften nach außen als Tun und Dulden und bringen durch die Ausübung ihrer Eigenschaften und durch die Vertretung ihrer Sachen des Königs Schicksal hervor. Zunächst Norfolk und Bolingbroke, in tödlichem Haß entzweit wegen ihrer Ritterehre, werfen sich gegenseitig Verrat am König vor und geben ihm den ersten Anlaß und Vorwand zu der königlichen Machtprobe, wie weit er den Stolz seiner Vasallen demütigen und ihre Rechte antasten darf. Vorausgesetzt ist dabei überall die Selbständigkeit der Vasallen gegenüber der Krone wie die Magna Charta sie gewährleistet. So weckt Richard sich selber den gefährlichen Feind und gibt ihm Anlaß und Vorwand zur Vergeltung. Die beiden Oheime Gaunt und York, die beiden einzigen selbstlosen Anwälte des Reichs, ohne Hoffart, Eigennutz, Leidenschaft gelenkt von vaterländischer Treue und staatlicher Sorge, im König zugleich das Sinnbild Englands ehrend und seinen Verderber verwünschend, reizen durch ihr vernünftiges und redliches Maß seinen Unmut und sein Unmaß und vergrößern so den Riß zwischen dem schädlichen König und dem heiligen Königtum. Bushy, Bagot, Green, des Königs persönlicher Anhang, ohne das Pflichtgefühl der alten Herzöge, ohne das Ehrgefühl der jungen Ritter, ohne die Weihe des Königs und ohne die Stärke Bolingbrokes, verkörpern alle staatsfeindlichen Schä-

den des unverantwortlichen Herrn und bieten seinen Widersachern die verwundbarsten Blößen, indem sie ihn verblenden und verführen. Sie stehen nur durch und für des Königs Person, wie York und Gaunt nur durch und für den Staat, und Bolingbroke für seine eigene Person und den Staat zugleich. Zum persönlichen Anhang Richards, doch edler verbunden und geregt, gehört noch die Königin. Außer den Schmarotzern Richards, die nicht seiner Würde, sondern seinem Genuß fröhnen, und der Königin, die ihn um seiner selbst willen liebt, verteidigen ihn noch die leidenschaftlichen Legitimisten, zugleich persönliche Feinde Bolingbrokes: Carlisle, Aumerle, Westminster. Ihnen liegt weniger am Wohl Englands als am Recht des Königs, das sie nicht von der Person Richards trennen können, und am Weh Bolingbrokes. Und schließlich kommt noch im Gärtner die Stimmung der Untertanen zu Wort, die keine persönlichen und keine staatlichen Leidenschaften und Leistungen betätigen, sondern nur deren Bild empfangen und spiegeln. Das Volk erscheint hier als der unbefangene Richter des Königs, und gegen Shakespeares anderweitigen Brauch als Stimme Gottes oder der Natur. Sie kommt aus dem Mund eines Gärtners, dem das pflanzliche Gedeihen und Verderben die Gleichnisse bietet für das staatliche.

Die Beziehung zum Königtum, genauer: die Spannung zwischen König und Königtum bestimmt und gliedert die Figuren. Shakespeare hat aus ihr die Fülle mannigfacher Wesen entfaltet, die Reihe der staatlichen Triebe und Bedürfnisse von der mystischen Herrscherweihe und heldischen Herrscherstärke über Vasallentreue und Vasallentrutz bis zum Schranzentum verkörpert in eigenen Charakteren, die als solche erst erscheinen, indem sie sich für oder gegen Richard entscheiden. Richards eigene Spannung ist reich genug seine ganze Umwelt ringsum zu bewegen und zu sondern in Anhänger seiner Person, seines Amts, seines Landes und seines Gegners. Seine Spannung aber ist nicht mehr nur, wie in Shakespeares bisherigen Werken, die zwischen Mächten oder Trieben, sondern zwischen einem persönlichen Hang und einer staatlichen Idee, die sich ihre selbstischen oder selbstlosen Verfechter und Vollzieher schafft. Überall ist diese Idee verleibt in Gestalten, erfüllt mit Leidenschaften, nirgends bloß ein abgezogenes Denkziel . . doch zum erstenmal überschreitet Shakespeare hier das heldische oder sinnliche Kräftespiel, den selbstgenugsamen Kampf der Leidenschaften um Macht, Ehre oder Liebe durch eine geistige Frage. Denn das Königsrecht das hier die Geister scheidet ist nicht mehr nur, wie der Königsthron Heinrichs VI., Richards III., Johanns, ein vielumworbenes irdisches Gut, sondern ein heiliger transzendenter Wert. Obwohl die

früher geschriebene Königs-trilogie stofflich die Folgen des Streits enthält der mit Richard II. anhebt, kommt darin die Problematik des Königrechts noch nicht zur Sprache wie in „Richard II“. Königtum ist dort Besitz oder Macht, und selbst die Weihe gilt nur als ein Machtmittel oder Besitztitel wie Heere und Geld, und wenn es auch nicht an lauteren Anwälten des Landeswohls fehlt wie Lord Humphrey, wenn Heinrich VI. selber seinen Thron nicht begehrt, so kommen doch dort noch alle Ansprüche, auch die rechtlich oder sittlich begründeten, aus dem Willen des Habens, nicht aus dem Glauben eines Sollens. Die Leidenschaften walten hier wie dort, und hier wie dort unterscheiden wir die Echten und die Falschen, die Starken und die Schwachen, die Gierigen und die Gerechten, die Edlen und die Gemeinen, aber das Gestirn das sie ordnet und lenkt, ist dort das Königsgut und hier der Königswert. Zugleich mit der Gefühlsdurchdringung der herrscherlichen Gegenstände, die dem „Richard II.“ über die vorigen Königsdramen hinaus zugewachsen ist aus der Erotik des Romeo-Dichters, beginnt ihre Durchgeistigung.

Heinrich VI. und König Johann sind schwach, Richard III. und Warwick oder Talbot stark, aber sie sind nicht „problematisch“ wie Richard II. und Heinrich IV. und alle späteren Helden Shakespeares, das heißt ihre Eigenschaften und Leidenschaften, ihren Lagen gewachsen oder nicht, sind nicht gebrochen durch das Bewußtsein oder das bewußte Gefühl ihres eigenen sie übersteigenden Sinns. Sie schaffen oder erdulden oder sehen oder beurteilen ihr Schicksal als ein äußeres, und noch Heinrichs VI. Erdenklage und Richards III. Spuknacht sind mehr Eindrücke der Gegenstände als Ausdruck der Zustände. Richard II. und Heinrich IV. beziehen ihre Erfahrungen nicht von vornherein schon auf ihr Glück oder Unglück, auf ihre Macht oder Ohnmacht, auf ihr Recht oder Unrecht, sondern auf den Sinn ihres Daseins. In ihren Geist sind ihre Triebkräfte als Bilder und Einsichten eingegangen, der Geist ihres Es ist Geist ihres Ich geworden, weil er im Dichter selber Bewußtsein und Geltung, nicht nur Dasein und Macht erlangt hat. Darum sprechen seine Träger nicht nur ihre Zustände gebärdig oder zielstrebig aus, sondern reflektieren sie. Doch sie reflektieren nicht darüber, nicht gegenüber, wie wohl Heinrich VI. über seine Schwäche und Richard III. über seine Tücke, der Bastard über die Commodity und Konstanze über ihren Schmerz, sondern aus ihnen heraus: wenn Richard II. sein Gottesgnadentum feiert oder Heinrich IV. die Mühsal des Königtums, so sind dies nicht Gedanken über ihre Gefühle und nicht Gefühle aus Gedanken, sondern Bewußtseinsausdruck, gedankliche Selbstdarstellung der Ge-

fühle: sie sind gleich entfernt von dem naiv lyrischen oder epischen Erscheinen des Lebens wie von dem naiv didaktischen Bescheinen oder Beleuchten. Beides kennzeichnet Shakespeares Frühwerke mit ihrem Nebeneinander von Schöpfertum und Einsicht wie von Gestalt und Gefühl.

Mit „Richard II." ergreift die sprachliche Selbst-erleuchtung des Lebens auch den politischen Bereich. Das Königtum als transzendente Weihe ist für Geschichte und Staat dem Dichter der Aufschluß geworden der ihm für Natur und Gesellschaft die Liebe war. Wie die Liebe auf dem Weg von Tamora-Aaron oder Suffolk-Margareta oder den frühen Komödien sich aus einem Sinnen- oder Geistspiel wandelt zu einer Leidenschaft, so erhellt sich der Machtkampf von Heinrich VI. und Richard III. bis Richard II. zu einem staatlichen Geistesringen, ohne seinen Gefühls- und Triebgehalt einzubüßen: denn Shakespeare löst den Geist nicht wie Schiller oder Hebbel aus dem Leben das ihn als Frucht oder Same offenbart oder verhüllt.

Auch „Richard II." ist kein Problemdrama, so wenig wie „Hamlet"..doch nicht nur ein szenisches Epos leidenschaftlicher Schicksalsträger, sondern auch das Drama von Sendungsträgern .. die Parteigänger verfechten nicht nur mehr oder minder stark ihre persönlichen Ansprüche, sondern verkörpern zugleich mehr oder minder gerecht ihre überpersönlichen Aufgaben, das Königtum, die Vasallenrechte, das Landeswohl. All das war früher Waffe und Vorwand der Fehden, nicht Sinn und Stimmung der Gegensätze.

Schon die Fehler Richards II. die zu seinem Untergang führen unterscheiden sich von den scheinbar verwandten Schwächen des König Johann und den Übergriffen Richards III. Wenn Richard ungroßmütig hochtrabend mit seinen streitenden Vasallen spielt, widerrechtlich des alten Gaunt Nachlaß einzieht, leichtfertig die Einkünfte des Reichs verpfändet und das Land ausbeutet zugunsten des unverantwortlichen Hofs, jeder dreisten und schlauen Schmeichelei zugänglich und jedem ernsten Rat dünkelhaft verschlossen, so liegt dem weder die nackte Geld- oder Macht- oder Lustgier zugrunde, sondern der Herrenwahn eines verblendeten, schlechtberatenen Jünglings: er glaubt seinem Thron die Entfaltung seiner Person schuldig zu sein und kennt keine Schranken seiner an sich weder ungemein niedrigen noch ungemein bösartigen Hänge. Er ist prachtliebend, vergnügungssüchtig, selbstgefällig und hoffärtig, ein verwöhnter Prinz, der Erbe eines großen Namens und Landes und hält, wie das in der Geschichte sich immer wiederholt, seine Güter für Werte und seine persönlichen Eigenschaften für göttliche

Rechte, ja Pflichten und Gaben, weil er das Maß und die Art der anderen Menschen nicht kennt und nur Untertanen, Gegenstände seines erhabenen Waltens wahrnimmt. Die verrufensten Tyrannen, wahnsinnige Caesaren und Sultane, und die untauglichsten Erbkönige sind meist aus solchen Lagen erwachsen, wenn nicht seltenes Genie des Herzens oder des Kopfes sie aufgehoben oder überlegene Helfer und Diener sie gerettet haben. Ungehemmte Durchschnittsmenschen an erhabener Stelle sind verderblicher sich und anderen gewesen als die gewaltigen Bösewichte wie Richard III., deren Frevel meist nur die furchtbare Arznei furchtbaren Siechtums und die Mittel einer Notwende sind. Richard II. leidet an seiner Berufskrankheit, der Verblendung, die nur merkt was dem seltensten Stande begegnet, und doch wünscht was der allgemeinen Natur entspricht: Genuß und Ehre .. unkundig zunächst der Schranken die Mitgefühl, Welterfahrung oder Partner den Nichtkönigen setzen. Er hat seinesgleichen der Art, nicht dem Amt nach. Diese Gefahr der Großen, ihre Lage zu verkennen und zu mißbrauchen zu den Bedürfnissen ihrer Art, hat Shakespeare viel beschäftigt: der Fluch der Gewalt, die mehr hat als sie ist, mehr vermag als sie einsieht, in „Maß für Maß", wo der Herzog sich den Gang des Regiments von innen und unten betrachtet, in „Hamlet" III, 3:

Kein König seufzte je
Allein und ohne allgemeines Weh..

Heinrichs IV. und Heinrichs V. Klagen über die Bürden des Königs, und noch König Lears „nimm Arzenei, o Pracht" — alles zeugt davon wie sorglich Shakespeare trotz oder wegen seinem Monarchismus die Wage zwischen Amt und Art hat schwingen lassen. „Richard II." ist die eigentliche Tragödie dieses Ausgleichs vom Königtum her, „Heinrich IV." von der Menschennatur her: der eine leidet, weil seiner Gnade das Verdienst fehlt, der andere, weil seinem Verdienst die Gnade fehlt, oder um es mit dem Sprichwort zu fassen: Richard hat zu seinem Amt nicht den Verstand, bei Heinrich ist es umgekehrt.

Doch diese Unzulänglichkeit Richards ist nur die eine Seite seiner Tragik, eben die seines Amts. Seine Schwächen teilt er mit vielen und den Übermut des Mißbrauchs aus Unkenntnis der Grenzen und aus dem Gottesgnadenglauben seiner Zeit, dem er als junger Genießer und Gebieter nur Rechte, keine Pflichten entnimmt. Diese Schwäche aus Wahn selbst schon ist mehr Gefahr als Verbrechen, seine Schuld selbst schon mehr unseliges Leiden als böses Handeln. Noch während er praßt und prahlt und raubt, erscheint er nicht als ein harter und tücki-

scher Wüterich, trotzdem er Taten eines solchen begeht, sondern als ein Kranker, und von vornherein ist er als der Held eines Leidensdramas angelegt, anders als Richard III. und Heinrich V. . . von Heinrich VI. und Johann dadurch unterschieden daß er nicht das Spiel äußerer Gewalten, sondern der Erleider seiner eigenen Irrtümer ist: er bewirkt nicht nur sein Unheil und erfährt es nicht nur, sondern er ist es. Da aber hier nicht die furchtbaren Begebenheiten oder das Getriebe der Politik die dramatische Teilnahme fordern, sondern der Held selbst, so mußte Richard mehr sein als ein willenloses Opfer oder ein schwanker Spielball der Mächte — oder vielmehr die Wechselfälle des Schicksals wurden dem Dichter nur durch die Person des Helden gewichtig der ihn zu diesem Drama verlockte. Und hier beginnt die andere Seite der Tragik, nicht die sachliche politische des bedrohten und zerrütteten Königtums, sondern die persönliche natürliche des vermessenen Menschen: Richard ist nicht nur ein schwacher König, sondern darüber hinaus ein glänzender Jüngling dessen politische Mängel zugleich persönliche Gaben sind, blendend bis in die Verblendung hinein, verführerisch bis zur Verführung auch der Andren. Zunächst strahlt Richard den Zauber der Jugend und der Fülle aus, der auch seine Opfer befängt — er ist nicht gut, groß, stark oder weise, aber schön . . wir merken es an der Art wie Norfolk und Bolingbroke sich ihm nähern, und die nicht nur dem König gilt, sondern eben diesem König, den sein Gold und Purpur anmutig kleidet, nicht drückt wie den König Heinrich VI. oder umschlottert wie Johann. Man huldigt ihm nicht kühl oder schonend oder pflichtschuldig, sondern bewegt und gleichsam überschüssig, von dem sinnlichen Überschuß seines eigenen Wesens angesteckt, auch wo man ihm heimlich zürnt. Ja, noch bei seinem Abstieg zwingt er unwillkürlich seine Gegner in Bann und nötigt sie zu unsicherem Trotz oder zu übertriebener Härte, dem Zeichen leiser Scham die sich verbergen oder betäuben möchte: das ist die Haltung des abtrünnigen Northumberland wider den geistig schwächeren, seelisch vornehmeren Fürsten. Nur Bolingbroke selbst, jeder Lage sicher, bleibt auch mit dem Gestürzten sachlich und höflich zugleich und überläßt die notwendigen Härten seinen Helfern, sobald er nicht mehr bitten, sondern fordern muß . . selbst fürstlich, weiß er sich in den entthronten Fürsten einzufühlen und hütet sich sein eigen Amt in dessen Herzen zu erniedern. Doch läßt sein Ton spüren wie Richards Charisma ihn anrührt.

Noch die Schmarotzer beglänzt Richards gewinnende Huld . . sie macht Gecken fast zu Sühnopfern, und nicht nur Eigennutz oder Mitschuld oder Knechtspflicht gibt Bagots oder Greens letzte Worte ein,

sondern die persönliche Treue, wie nur Begnadete sie finden. (Die Treue des Bastards und Huberts im „König Johann“ gilt dem König, nicht der Person.) Gerade daß Geschöpfe wie Bushy, Bagot, Green, nicht nur Männer wie Carlisle und Westminster an Richard auch nach seinem Sturz noch hängen, erhöht und verklärt ihn. Die schwermütig zärtliche Hingabe seiner Königin dient nicht nur zur Spiegelung seines Jammers, um in diesem unschuldigen Medium seine Schuld zu läutern und seine Sühne zu steigern — sie verherrlicht auch unmittelbar die Seele, die solche Liebe weckt und wahrt, der Schimmer der rührenden Frau fällt auf den Büßer. Sein Zug ins Gefängnis und sein Abschied von Macht, Freiheit und Frau, von ihr mitgelitten, verklärt seine Schmach zum Martyrium: in ihren Armen ist er zum letztenmal König und zum erstenmal schlichter Dulder — Würde, Schmerz und Liebe zugleich. Shakespeare hat seine Helden nie bloß durch ihre vereinzelte Selbstheit gezeigt, sondern auch durch den Rückhall, Abglanz, Gegenstoß ihrer Welt: man wird deshalb keinem gerecht, wenn man nur seine Seele faßt aus Taten, Eigenschaften, Gebärden, ohne zu sehen wie er auf Freund und Feind, auf Gleich uud Fremd wirkt. Seine Wesen reichen durch allseitiges Erscheinen und Widerscheinen über ihr Ich hinaus. Sein Coriolanus und sein Hamlet, sein Othello und seine Cleopatra leben ebenso reich und voll im Ja und Nein der anderen wie in sich selbst, sein Caesar und sein Lear fast reicher. Auch Richards Strahlungsumfang wächst durch seine treuen und abtrünnigen Vasallen, seine Warner und seine Schmeichler, seine empörten Untertanen und seine bis zum Tod ergebenen Knechte. Mag er ein tauglicher oder untauglicher Fürst sein: die Gabe oder der Fluch zu glänzen und zu blenden wohnt ihm schon durch Natur inne, die seinen Leidens- und Schwachheitsverwandten Heinrich VI. oder Johann fehlt, und die selbst seinem überlegenen Besieger nicht im gleichen Maß eignet wie ihm . . das ist keine Tugend, sondern ein Segen oder Unglück.

Freilich läßt sich ein solches Charisma gern nieder auf bestimmte Eigenschaften, die je nachdem Vorzüge oder Mängel werden. Richard ist wie kein zweiter Held Shakespeares der ausladenden, zugleich fühlenden, wissenden und zeigenden Selbstdarstellung in Wort und Gebärde fähig — kurz der geborene Schauspieler seiner Seele wie seines Amtes. Er braucht und schafft Zuschauer wohin er kommt, er ist selbst sein erster Zuschauer und gebärdet bis in die Einsamkeit der Kerkerwände sein Schicksal, die Zwiegespräche mit seinem eigenen Bild, wie er mitten im Pomp der Hoheit und der Erniederung vor den anderen seine einsamen Selbstgespräche führt. Der Spiegel wird mit tiefem Sinn in der

Hauptszene seines Dramas zum Gleichnis seines ganzen Daseins: Richard ist ein Mensch der nur lebt, indem er gesehen wird — gemeinsames Verhängnis des Monarchen und des Mimen. Gesehenwerden ist ihm Natur und Beruf zugleich, so daß er nur ein Dasein des Erscheinens, des Scheinens führt, vor sich und vor anderen, und darüber, glänzend und verblendet vom eigenen Glanz, das Wesen des Selbst und der Welt verliert, das noch vor und hinter den Augen wirkt, unter und über den Scheinen, in und außer den Schau-spielen.

Shakespeare hat damit keinen verwerflichen Fehler, sondern ein tragisches Schicksal gemeint. Der Mime war ihm weder Lügner noch Geck, wie der König weder Popanz noch Puppe, doch beide in Gefahr es zu werden durch Art und Amt, durch die Gabe und die Pflicht beständigen Ausdrucks und Eindrucks, durch die Lust und die Not der Repräsentation. Von dem Würdegefühl und dem Schau-spielen aus hat er den Richard begriffen, vom genialischen Vermögen des Gebärdens und vom Verlangen nach erhabenem und herrlichem Erscheinen. Mimentum ist die Form, Königtum der Inhalt von Richards Drang, und sein Mimentum verfälscht sein Königtum .. während Shakespeares eigenes Mimentum ihm alle menschlichen Inhalte verwirklichte, sein heimliches Königtum ihm alle Rollen adelte. Richard ist von Natur ein Mime der von Beruf nur eine einzige Rolle spielt: den König, und die verdirbt er, weil er keine andere kennt, d. h. weil er von der Wirklichkeit hinter allen Rollen, von der Menschheit, die alle Rollen speisen muß, abgeschlossen ist durch seine Bühne: seinen Beruf. Vor lauter Königspielen kommt er nicht zum Könighandeln. Zum Spielen aber gehört das Durchempfinden, das Auskosten jeder Königslage in Glück und Unglück, das die eigentliche Tatkraft lähmt, und die Aussage der Königsgefühle für sich und vor anderen, die das schweigsame, geheimnisbedürftige Wirken zersetzt. Das kündende Wort gehört zu allen Helden des Dramatikers: Coriolan, Heinrich V., Oktavian sind seiner mächtig, doch diesen Tätern ist es Tat — Ausbruch der gestauten Kraft oder Schwung und Aufruf oder Kampf oder Klärung einer Wirrnis oder Verhandlung und Förderung der Pläne, niemals Selbstbespiegelung und müßige Selbsterörterung. Niemals steht es, bei aller dichterischen Pracht oder Wucht der Rede, ihrem Wirken gegenüber, sondern wohnt ihm inne, ja es ist eine ihrer Wirkarten selber. Wohl hält auch einmal der schlaflose Heinrich IV. oder Heinrich V. vor der Schlacht Einkehr bei sich selbst in Gegenwart der anderen — Selbstgespräche der Sorgenden angesichts ihrer Mündel Staat und Heer, Zwiesprachen zugleich mit ihrem Gott oder Schicksal. Doch nur Richard redet mit sich selbst vor Zeugen sei-

nes Stolzes oder seines Grams und redet zu Zeugen, um sich selbst zu hören und zu sehen, um sich zu weiden an seinen eigenen Gefühlen. Er umgibt sich immer mit einer Bühne imaginärer Schützer oder Dränger über die gegenwärtigen hinaus und braucht seinen eindringenden, ja bohrenden Geist und seine geflügelte üppige Phantasie nicht zur Rettung, sondern zum Genuß seiner Lage, nicht als Waffen, sondern als Spiegel. Als er vor Barkloughly landet, denkt er nicht an Schutz oder Trutz, sondern unterhält sich mit der Heimaterde, weinend, lächelnd, oder vielleicht Weinen und Lächeln spielend, und ruft sie, die vorgestellte Hegerin, wider die Meuterer auf, mit dem schwelgenden Überschuß von kosenden und dräuenden Bildern, von Bild zu Bild getragen in selbstgenugsamer Redelust. Tatlos stehen die Seinen dabei, gelähmt, gerührt, befriedigt von der bloßen Gefühlsphantasie . . statt der helfenden Hände reicht ihm Carlisle, der starre Königsgläubige „das Angebot des Himmels", während Aumerle, der geschmeidige Königsschmeichler, zahm die Lässigkeit rügt, die den verhaßten Empörer stärke. Richard greift nicht die Warnung, sondern die Tröstung auf, die ihn des Entschlusses überhebt, und mit derselben geflügelten Inbrunst wie erst die Erde umwirbt er dann den Himmel, auch hier überreich an prunkvollen, schweifenden, ausschweifenden Gesichten, über denen er die ernste Nähe und die harte Aufgabe trunken vergißt. Noch aus seinem Kerker macht er sich eine Welt und bevölkert ihn mit Phantomen. Wohl liegt diesem gegenwartsflüchtigen wollüstigen Gram- oder Grimm- oder Hoffnungsrausch ein echter Glaube zugrunde, doch er versetzt nicht Berge, nur Wolken, und schafft keine starke Tat, nur das reiche Spiel, Schau-spiel, Rede-spiel, Gefühls-spiel. Jeder schlimmen Nachricht entweicht Richard in ein Gehege heller oder düstrer Vorstellungen die seinen Schmerz dämpfen oder reizen, seinen Willen schläfern, wie der Mißbrauch der Tonica und der Opiate. Die Erde die den echten König betreue, die himmlischen Heerscharen die für ihn fechten, der Moder und der Tod der ja doch jedem Königtum ein Ende mache, die abwechselnden Thron- und Grabphantasien, die Hoffarts-, Demut-, Ekelstimmungen die Richards ganze Bahn umlagern mit üppig ausgestatteten Wahnräumen und phantastischen Dunstformen — gleich buntem Gewölk um feste Felsen — alle diese selbstgenießerischen oder selbstquälerischen Betrachtungen sind Flucht aus der Wirklichkeit in das Spiel, den Traum, den Wahn oder selbst in die Weisheit, oder schopenhauerisch zu reden: aus dem Willen in die Vorstellung, ja ins Nirwana.

Selbst den entscheidenden Akt, die Abdankung, zwar erzwungen, doch immerhin ein Tun, unausweichbar, verwandelt sich Richard in ein

Trauerfest zugleich der Selbstentäußerung, der Selbstbespiegelung, der sinnbildlichen Repräsentation seiner Würde, seiner Unbill und seines Weltschmerzes . . denn die unmittelbar eigene Not entrückt, verklärt und erleichtert er sich durch die Betrachtung des allgemeinen Erdenleides worin das des Königs wie des Bettlers aufgehoben ist, die letzte Zuflucht des Wehr- und Willenlosen .. Zuflucht ins weite All, ins leere Nichts oder in Gott. Und unwillkürlich verwandelt er die ihm zugemutete Tat in eine schöne Gebärde, den politischen Vorgang in einen poetisch-mimischen. Wie er die Krone anfaßt, um sich und Bolingbroke als die Eimer des Schicksalsbrunnens zu spielen, oder den Spiegel zerschmettert, das täuschende und getäuschte Gesicht: neben dem notwendigen Begehn und Sagen immer der Überschuß, der Überfluß des mimischen Spiels, der poetischen Phantasie, der denkerischen Einkehr, der rednerischen Ausladung, gefüllt von dem echten Nach- und Vor- und Mitgefühl seiner einstigen, gegenwärtigen, künftigen Lage, so daß er jeweils sein tatsächliches Schicksal umglänzt und verhüllt, umtönt und zerlöst mit einem geträumten. Das ist eine unheilvolle Gabe für den Lenker eines unruhigen Landes, und Shakespeare war heroisch und politisch genug gestimmt, um sie zu strafen wie die „Natur der Dinge“ oder das lebendige Gesetz straft: durch den Gegenstoß der ausgleichenden Kraft — hier Heinrich Bolingbroke. Doch hat er jene Gabe keineswegs schlechthin verworfen, und Richard ist nur das unselige Vorwesen des weisen Prospero. Sinnen, Spielen, Träumen erschien dem späten Shakespeare sogar eines Fürsten würdiger, einer tieferen Einsicht in das Wesen der Welt gemäß, als der gierige Kampf um Reiche und Würden, der den jugendlichen Heldensinn hob und heizte.

„Wir sind nur solcher Stoff wie der zu Träumen“ meint der andere Pol der shakespearischen Spannung, deren einer Pol die hiesige Tat will .. und es ist nicht nur eine immer wache Spannung Shakespeares, sondern der Menschheit selbst, die in einem Caesar das raum- und zeitbedingte Dasein handelnd bejaht und in einem Buddha schauend, durchschauend verflüchtigt. Im Dichter selbst sind Tat und Traum, ja Schlaf, friedlich oder zwistig gepaart, das unausweichbare Menschengewirk mit all seinen Zielen, Wünschen, Fehden, Staaten und der wahnkundige und wahnmüde Blick hinter den bunten Flor der Güter und Werte, der den Menschen zu Tat und Leid lockt. Was Shakespeare hinter diesem Flor gesehen hat, ob Gott oder Nichts, das hat er uns nicht verraten, doch in seinen Spätwerken daß er den Flor nicht als das Ende und den Grund nahm, nur als den Trug und den Trost, den Vorhang und das Schauspiel. Der junge Shakespeare aber, der Dichter des „Richard III.“ und des „Ro-

meo“ blickte noch nicht dahinter, weil er nichts dahinter glaubte oder nichts dahinter brauchte — beides ist wohl dasselbe. Auch sein betrachtender Bruder Lorenzo ist kein Vernichtiger der erdwillig befangenen Tat- und Leidschaft, sondern ihr Kenner und Arzt. Im „Richard II.“ aber dämmert zuerst, als jugendliche Schwermut noch und gerichtet vom heldisch politischen Willen, in den „Trauermären von der Könige Tod“, im Hinfall des glänzenden Gesichts, in dem Gleichnis von Kerker und Welt, der Schlaf der unser Leben und sein hiesiges Reich umgibt. Leise wächst solche Stimmung von Richard II. zu Heinrich IV., von da zu Brutus, bis sie im Hamlet als Weltschmerz, im Lear als Weltjammer und im Prospero als Weltweisheit waltet. Richard II. ist ein Dichter, d. h. hier Betrachter, Träumer, Spieler, nicht Bildner, Rufer, Schöpfer, also ein Dichter am falschen Ort, zur falschen Zeit. Was auf Prosperos Märcheninsel Weisheit das ist in dem Ritterstaat England eine Torheit, und die süße Musik des Träumers und Sinners gehört nicht in das Waffengeklirr der Gewalten.

Wie herb wird süße Musik,
Wenn man den Takt durchbricht und Maß nicht hält!
— — — — — — — — — — — —
Hier tadle ich mit einem heiklen Ohr
Durchbrochnes Zeitmaß einer irren Saite:
Doch für die Eintracht meiner Würd und Zeit
Hatt ich kein Ohr. — — — —
Die Zeit verdarb ich, nun verderbt sie mich.

Das ist die Lehre die Richard sich selbst in der grüblerischen Muße seines Kerkers gibt und die Lehre die Shakespeare an ihm vollstreckt.

Doch wenn er den Mißbrauch der „süßen Musik“ büßen läßt, als ein politischer Seher, so verwirft er damit weder die süße Musik an sich, das überschüssige Dichtertum, noch den unseligen Spieler dem sein Traum das Reich von dieser Welt erst raubt und dann ersetzt. Das metapolitische Wissen Shakespeares um den Schein von Reich und Ruhm, das schon seine ersten Historien dumpf durchdrang und gelegentlich, wie in den Klagen Heinrichs VI. und dem Spott des Bastards, deutlich durchbrach, kommt in seinem ersten politischen Geistdrama ganz nach oben und drängt die naive Recken- und Begebenheitsfreude zurück. Die Gebärdung und die Betrachtung überwiegt hier schon ähnlich die Handlung wie im „Hamlet“, oder vielmehr sie ist der eigentliche Gehalt, den der Szeniker nur aus einer ihm seelisch minder wichtigen Handlung entfalten konnte. Wie die wilde Rachemär im „Hamlet“ zum Anlaß, ja zum Vorwand wird für das tragische Ringen des Welterken-

nens um die nötige beschränkte Einzeltat, so vollzieht sich die Frage nach dem Sinn des Königtums als ein Thronzwist, und wie dort der fragwürdige Rächer zugleich Denker, so ist hier der fragwürdige Herrscher zugleich Träumer.

Freilich bleibt „Richard II." der naiven Historie noch näher als „Hamlet" dem naiven Greueldrama. Neben den großen Gebärdungs- und Betrachtungsszenen, wegen deren uns „Richard II." heute noch ergreift, weil sie aus dem geheimen Herzensgeist des Weltdichters stammen (III, 2, 3. IV, 1. V, 5), wirken der Streit Norfolks und Bolingbrokes, der Abschied Bolingbrokes, der Tod Gaunts, der Abfall des Verbannten und seiner Freunde, seine Heimkehr und ihre Folgen in Richards Haus, Hof und Volk, Aumerles Verschwörung und Begnadigung, kurzum die Bühnen-ereignisse als Rückstände einer früheren und flacheren Seelenschicht Shakespeares, als rhetorisch-szenische Geschichtsballaden, nicht als dramatisch-lyrische Mysterien. Insbesondere der reimreiche Abschied der Verbannten (I, 3) und die Begnadigung Aumerles, wie auch sonst die häufigen Reimeinlagen verraten das noch jugendliche Verlangen des Euphuisten nach zugespitzter Sinn-klangrede oder allegorisch-dekorativer Witz- und Gleichniskunst. Auch in „Romeo und Julia" schlägt es gelegentlich aus. Überall wo Shakespeares geheimes Herz und Lebenswissen unmittelbar glüht, erlöschen diese Schimmer und Funken der gelockerten Phantasie, des selbständigen Geistreichtums oder der spielenden Empfindung, oder treten nicht als eigene Reize und Lokalfarben hervor . . dann schweigt der schöpferische Dichter den meisterlichen Rhetor und Dialektiker, ja selbst Szeniker, der überall vorscheint wo es mehr sein Können als sein Müssen gilt, mag auch seine nie versagende, wennschon nicht stets gespannte Gestalterkraft seine dramatischen Gebilde unzersetzt lassen selbst beim losesten Spiel mit modischen Geschicklichkeiten.

Auch in „Richard II." unterscheidet man solche völlig durchglühten Schichten von den nur angewärmten, die zentral gespannten von den bequemen oder nur handfertigen. Shakespeare geht, bei aller rein szenischen Meisterschaft und Leidenschaft, von der Gebärdung seiner Gestalten aus, und nur soweit er Gestalten zeigen will, lockt ihn das Geschehen. Je allseitiger ihn seine Menschen spannen, desto reicher gliedert er seine Ereignisse, und das Schwellen oder Ermatten seiner menschlichen Teilnahme verrät sich sofort durch die Verselbständigung der Kunstmittel, rednerischer oder theatralischer. So sind Szenen wie der Abschied Bolingbrokes von seinem Vater und das Ringen zwischen dem alten York und seiner Herzogin vor Bolingbroke um die Sühne oder

die Gnade des schuldigen Sohns nicht in der Weise Seelen- und Schicksalsausdruck wie die großen Kundgebungen Richards oder auch nur der Zwist der beiden Vasallen oder der Tod Gaunts, einerlei aus welchen Lebensschichten die Worte stammen, sondern von den Charakteren fast losgelöste typische Redekämpfe zwischen Gefühlsweisen, Sittlichkeiten oder Rechten, verwandt den Kontroversen der antiken Sophisten, etwa Senecas Quaestiones, nur eingebettet in ein Drama und ausgeführt von einem Seelenkenner und Bühnenmeister der sein Kennen und sein Können virtuos verwendet. Auch die antiken Rhetoren lassen außer den Vernunftgründen die Affekte spielen, und Shakespeares Rührungsgewalt ist in solchen Fällen advokatorisch, nicht dichterisch .. seine Hörer begreifend, nicht von seinen Gestalten ergriffen. Er behandelt die losgelöste Frage wie man ein Unglück, z. B. ein Exil tragen solle, wie es vom Alter und wie von der Jugend aus wirke — Probleme etwa aus dem Umkreis der Petrarkischen Remedia utriusque Fortunae, humanistische Wertfehden also, nicht unmittelbare Wesenskämpfe. Denn wenn auch Bolingbroke und der alte Gaunt bei der Erörterung ihres Unglücks (I, 3) ihre besonderen Charaktere nicht geradezu verleugnen, der eine ungestümer Trutz-Jüngling, der andere reifer Verzicht-Greis, so sprechen hier mehr ihre Sinnesarten als ihre Seelen, mehr ihr Allgemeines als ihr Eigentliches. Und ebenso ist der alte York (V, 2, 3) nicht nur Wortführer treuen Beamtentums, eben dieser einmalige, sorglich selbstlose Staatsmann, und die Herzogin nicht eben diese ehrgeizig verblendete Frau mit der Affenliebe zum mißratenen Sohn, sondern das typische Muttertum im typischen Widerspruch gegen den typischen Staat .. es ist ein Rechtsstreit zwischen Geschlecht und Gesetz, fast zufällig ausgefochten in dieser besonderen Familie, und nur weil Shakespeare seine Bolingbroke, Gaunt, York und Herzogin schon vorher aus unmittelbarer Gestaltensicht uns vergegenwärtigt, glauben wir ihnen auch ihre pure Gefühls- und Rechtsdialektik.

Ohnedies sind die Wesen dieses Dramas mehr aus ihrem Verhältnis zum König und Königtum beleuchtet als sonst bei Shakespeare. Auch sonst sind seine Nebenfiguren meist selbständige Geschöpfe die als solche freilich auch Beziehungen und Wirkungen ausüben und erleiden, fast nie fleischgewordene Funktionen, Allegorien oder bloße Standpunktsvertreter, wie sehr sie auch dialektisch ihr Für und Wider erproben .. ihr gesamtmenschlicher Überschuß, ihr Eigenleben jenseits ihrer Beziehung und Aufgabe ist in anderen Werken größer als hier. Wir konnten hier fast die Charaktere kennzeichnen durch ihre Stellung zu Richard und seinem Reich, und nur die gewaltige Ausdrucksstärke auch noch

der bloßen Bejahungen und Verneinungen verbirgt uns die geringere Wesensfülle der Nebengestalten gegenüber dem Helden. In anderen Werken Shakespeares, und zumal im „Heinrich IV.“, leben sie viel reicher und eigener aus ihrem besonderen Herzen und Gesetz. Heinz ist mehr als der Sohn und Erbe, als der hoffnungsvolle und bedrohliche Prinz, Northumberland mehr als der allseitige Verräter, Percy mehr als ein heftiger Rebell, Westmoreland mehr als der treue Vasall, und Falstaff erst recht mehr als ein verführerischer Kumpan des Thronfolgers, mag man diese Beziehungen auch mit jedem Reichtum Shakespeares geschmückt sehen — sie sind selbständige Urgeschöpfe und ihre Kindschaft oder Gefolgschaft, ihr Vasallen- oder Meuterertum erscheint nur als ein Strahl oder Zug ihres vielgesichtigen Daseins. Doch sogar Bolingbroke in „Richard II.“ ist vor allem der tüchtig kluge und ungerecht gereizte, ritterlich politische und jugendlich mannhafte Widersacher.. York der noch wider sein eigenes Gefühl und Urteil getreue und gerechte Reichsverweser . . der alte Gaunt der greise Warner und Dulder des mißbrauchten Königtums. Mögen sie auch diese Beziehungen persönlich färben und füllen: ihr Wesen erscheint zunächst aus und an ihren Beziehungen — zu schweigen von den Minderen, den Höflingen und Helfern, Meuterern und Mördern, die nur durch die Königssonne schimmern oder dunkeln. Sie treten meist paarweise auf und bezeugen schon dadurch mehr Beruf und Gattung als Wesen und Person. Sie sind durch Ähnlichkeiten oder Gegensätze aufeinander abgestimmt: Bushy, Bagot, Green, Scroop gleichen einander durch ihre persönliche Neigung zu Richard und ihre politische Gleichgültigkeit und Untauglichkeit, die in der Not sie ratlos und wehrlos macht. Von ihrem Schmeicheln und Prassen hören wir mehr als wir sehen — Bolingbroke verurteilt sie mit Ostentation als Sündenböcke:

> Ihr habt mißleitet einen edlen Fürsten,
> An Blut und Zügen ein beglückter Herr —
> Durch euch verunglückt und entstaltet ganz
> — — — — — — — — — — — —
> Ihr bracht den Bund des königlichen Bettes..

Solche Anklagen stammen aus Holinshed und sind Niederschläge alter Nachreden, die Shakespeare gegen seinen sonstigen Gebrauch nicht gestaltet, sondern berichtet hat. Vielleicht täte es dem König Abtrag, wenn man seine Verführer allzu greifbar am Werk sähe, und so wurden sie zurückgedrängt in den Schatten des Berichts, um des Königs unheilvolle Schwächen leuchtkräftiger, eigengewichtiger zu zeigen. Denn ein bloß verführter Fürst, das folgsame Opfer schlimmer Schranzen, taugt

nicht zum tragischen Helden: auch seine Schuld muß aktiv erscheinen, und wir dürfen ihre Beförderer wohl als solche wissen, aber nicht erblicken.

Übrigens wahrscheinlich aus demselben Grund hat der Dichter uns die szenische Gegenwart von Richards tiefster Schmach erspart, seinen Einzug nach dem Sturz in London durch das feindselige Volk, das ihn mit Schmutz bewirft und seinem Besieger zujauchzt. Diese Dämpfung durch den bloßen Bericht rettet den königlichen Anstand und Abstand, ohne doch die tragisch nötige und geschichtlich überlieferte Qual zu tilgen. Die anderen Stunden seines Sturzes, die Landung, die Abdankung und der Tod im Kerker zerstören nicht sein königliches Gesicht wie die Schmach einer Pöbelhatz täte. Davon dürfen wir die ergreifende Kunde hören, nicht den widrigen Hergang sehen. Die Würde des tragischen Helden hat Shakespeare mindestens in seiner Frühzeit, ehe er an die Grenze des Weltekels gelangt war, geschont und uns weder niedrigen Jammer noch niedrige Dienste seiner Frevler und Dulder sinnlich vorgeführt.

Darum sind die Königsschmeichler und -hetzer, Aumerle, Carlisle, Westminster, praller geraten als die Personalschmarotzer. Aumerle gehört eigenschaftlich zu dem leichtfertigen Troß junger Genießer wie sie jeden Thron umschwärmen, schmiegsam den Hängen des Gebieters zuvorkommend, duckend oder ausweichend mit der feinen Nase für seine Wünsche, gehässige Feinde und Höhner seiner Mißliebigen, meist stille und höfliche Neider, oft vorsichtige Lober seiner Günstlinge. Von den gewöhnlichen Schranzen sondert ihn sein herzoglicher Hochmut, der ihm auch dem König gegenüber die Sprache des Mahners gestattet, sein ritterlicher Ungestüm und sein persönlicher Haß auf Bolingbroke, der sich schließlich zur Verschwörung verdichtet. Doch diese Feindschaft wird mehr von Bolingbroke her beleuchtet: dessen politische Großmut gegen die Pairs besteht hier die erste Probe — ein Vorspiel zu seinem langen vergeblichen Ringen um Versöhnung und königliche Geltung. Aumerle ist einer von jenen Junkern wie sie dem früheren Zustand nachgrollen und den Träger des neuen mit allen Mitteln vernichten möchten, hoffärtig, herzlos, heftig, gewissenlos, beschränkt, und nur durch gewandte Formen und frisches Wesen einnehmend. Nach jedem Umsturz einer machtgewohnten Adelskaste treiben sich seinesgleichen in gefährlicher Nähe oder Ferne der neuen Gewalthaber murrend, drohend, spottend oder wühlend umher, der guten alten Zeit mit der heimlichen Waffe harrend oder dienend und im Gefühl ihres Vorrechts jedem wirklichen Rechtssinn und Anstand verschlossen.

Aumerle ist durch seine Verwandtschaft mit Bolingbroke zugleich belastet und entschuldigt, und sein Komplott gilt als der erste Zug der Nemesis die den tüchtigen Usurpator lebenlang verfolgt: was er aus Notwehr seines Hauses und Volks mit Kraft, Maß und Verstand unternommen, den unrechtlichen Kampf gegen seinen Verwandten und Lehnsherrn, das muß er bestehn, als Sühne einer Schuld, gegen Eigensüchtige und Mißvergnügte, die sich decken mit dem unwiederbringlichen, doch auch unvertilgbaren Thronrecht. Neben dem selbstischen Gecken Aumerle stehen wider ihn die wackeren Verfechter von Thron und Altar, die Bischöfe Carlisle und Westminster, die ohne Eigensucht doch die dauernden Weihen keinem noch so dringlichen Staatsbedürfnis opfern wollen und sogar den Retter des Landes nicht anerkennen, wenn er sich an dem Gesalbten Gottes vergeht. Solchem Bund der persönlichen Feindschaft aus Trutz, Dünkel, Neid, Gier und unbefriedigtem Ehrgeiz mit der sachlichen Gegnerschaft aus staatlichem oder geistlichem Legitimismus findet sich Heinrich IV. bis an sein Ende gegenüber und dieser Kampf verzehrt ihn. Das Gespenst Richards wirft seinen blutigen Schatten über seinen kühn errungenen und weise verwalteten Thron und ruft ihm immer neue Widersacher auf, ja macht selbst seine ersten Helfer abtrünnig, sobald ihre Ehre oder ihr Vorteil ihnen mehr Glück beim alten Recht als bei der neuen Macht verheißt. Aumerle ist nur ein dürftiger Vorläufer des Percy, und Carlisle des Erzbischofs von York.

Northumberland, die fleischgewordene politische Selbstsucht, der glänzende und tüchtige Streber, Rechner und Spieler, wird verwunschen von Richard zum Verräter Heinrichs, und begleitet als Opfer und als Vollstrecker der Königsrache, dem geheimen Verhängnis und der offenbaren Vergeltung dienend, die Bahn seines Gefährten, Gebieters und Verführers. Shakespeare selbst hat mit dieser Nemesis, die an Northumberland haftet, die drei Königsdramen verklammert und mit seherischem Wink vorausgedeutet auf die ganze Schicksalsreihe die den gestürzten König mit dem steigenden König und mit dem doppelten Verräter verbindet:

> Northumberland, du Leiter mittels deren
> Der Steiger Bolingbroke den Thron erklimmt:
> Die Zeit wird nicht viel Stunden älter sein
> Als sie nun ist, eh arge Sünde, schwärend,
> Ausbrechen wird in Fäulnis. Du wirst denken,
> Wenn er das Reich auch teilt und halb dir gibt,
> Zu wenig seis, da du ihm alles schafftest,
> Und er wird denken, du, der Mittel weiß,
> Ein unrechtmäßig Königtum zu stiften,

Du werdest, leicht gereizt, auch Mittel wissen,
Kopf-vor ihn vom erschlichnen Thron zu stürzen.
Die Liebe böser Freunde wird zur Furcht,
Die Furcht zum Haß, und einem oder beiden
Bringt Haß Gefahren und verdienten Tod.

Und Northumberland, unmutig und ungeduldig, dreist und schnöd, ruft mit der höhnisch gemeinten Abwehr den Fluch auf sich selber herab, ohne es zu wissen:

Die Schuld auf meinen Kopf, und damit aus!

In den tieferen, edleren Bolingbroke aber dringen diese Sätze mit ihrem traurigen weh- und weissagenden Nachdruck unheimlich ein und schwingen in ihm weiter, um nach der Mühsal vieler Jahre vorm Ende wieder emporzutauchen dröhnend von Offenbarung. Als Heinrich IV. seine Bahn überblickt, erinnert ihn die seelische und staatliche Ahnung des durch Leid hellsichtigen Richard und kehrt wieder als das Urteil des überseelischen und überstaatlichen Fugs, das er tiefsinnig und großherzig anerkennt. Es ist eine der wenigen Stellen worin Shakespeare Lebensgesetze unmittelbar verkündet aus seinem immer fühlbaren und gestalteten, selten ausgesprochenen Geheimwissen.

Er umgreift hier die Ordnungen der Natur, der Geschichte und der Moral mit der Einsicht des Organismus wie erst Herder und Goethe sie dem menschlichen All gewidmet haben. Die Gedanken einer dunkeln Moira — Verhängnis oder Zufall —, einer anthropomorphen weisen Vorsehung oder einer mechanischen Folgenreihe, die bisherigen geschichtlichen oder sittlichen Deutversuche auch nach der organischen Naturschau etwa des Parazelsus, sind hier schon überwunden, freilich nicht durch wissenschaftliche Lehre, sondern durch dichterische Wahrnehmung eines neuen Ganzen.

Doch erst mit „Heinrich IV." reift Shakespeares Wissen um das sinnvolle Geschehniswachstum — denn dies ist die hier zuerst aufleuchtende Erkenntnis — zum sagbar klaren Wort, wahrscheinlich durch den Gang seines Dramas, das immer erst mit den Gestalten ihm auch deren Grund und Sinn eingab — schwerlich hat er schon als Plan und Lehre bei „Richard II." vorausgewußt was sein Heinrich in der Sterbestunde erfahre und verkünde. Richard II. steht noch unter seinem eigenen Gesetz und nur leise meldet sich hier schon das seines Widersachers, das in zwei besonderen Historien dann herrscht. Was hier als Nebenmotiv der Richard-tragödie vorklingt wird dann das reich und breit instrumentierte Thema der Heinrich-tragödie. Doch gehören alle drei Werke, trotz ihrer gesonderten Schwerpunkte und ihrer „Autarkie", ebenso zu-

sammen wie „Heinrich VI.“ und „Richard III.“. Die früheren Königsdramen sind mehr durch die Stimmung verbunden, die späteren mehr durch den Geist, und statt des finsteren Schauers waltet jetzt ein klares Gesetz, das die Gestalten und Schicksale durchscheint, nicht nur bewegt. Die Trilogie Heinrichs VI. enthält „Trauermären von der Fürsten Tod“ und die Wechselfälle der Personen genügten noch für die Spannung und die Stimmung: „Richard II.“ und „Heinrich IV.“ sind zu einer Trilogie verbunden durch die Tragik des Königtums selber, das sich in zwei grundverschiedenen Menschen verkörpert.

Beide hängen aneinander wie zwei Eimer eines Brunnens, und der abdankende Richard versinnbildlicht eben in diesem Gleichnis ihre Schicksalsgemeinschaft:

> Nun ist die goldne Kron ein tiefer Brunn
> Mit zweien Eimern die einander füllen:
> Der leere immer tanzend in der Luft,
> Der andre unten, ungesehn, voll Wasser ...

Richards Königsprunk und Heinrichs Königsplagen sind nicht nur, wie Heinrichs VI. oder Johanns Schwäche und Richards III. ruchlose Stärke, persönliche Mängel die ihr Reich schädigen, sondern geradezu gesetzliche, kaum vermeidbare Verhängnisse des Königtums überhaupt, und darum büßen beide nicht nur persönliche Schuld, sondern tragen den Fluch einer Weihe. Wenn ein solches Unmaß von Sanftmut wie Heinrichs VI. ein solches Unmaß von Frevel wie Richards III. als Gegengift zeitigt, so offenbart sich darin etwas vom Wesen der Macht, noch nicht das Gesetz eines Amtes — und der furchtbare Ausgleich in ihrer Trilogie ist lediglich das Schauspiel ringender Seelen- ja Naturgewalten, die sich auch des Königtums als einer Waffe bedienen. Der Ausgleich zwischen Richard II. und Heinrich IV. kommt aus der Ordnung, ja aus der Idee des Königtums, nicht nur der Macht, und die beiden Gegner sind nicht nur aus der Geschichte übernommen als zufällig gewesene Gebieter mit königlichem Beiwerk: sie verwirklichen zwei Arten, zwei Gesinnungen, zwei Wege und zwei Gefahren des Königtums die immer wiederkehren müssen, die das Königtum notwendig hervorbringt, und so ganz einmalig und persönlich sie gestaltet sind, so bezeugen sie nicht wie Heinrich VI. oder Richard III. Entartungen oder Extreme, sondern im Guten wie im Schlimmen normale Beispiele ihres Berufs, der — abgesehen von den seltenen Schöpfern, Erneuerern, oder Vollendern, den Gottessöhnen und -lieblingen, den Caesar und Alexander oder in Shakespeares Geschichte Heinrich V. — sich durch die Jahrtausende fristet aus Trägern der Würde und aus Trägern der Kraft .. die

einen begnadet vom Glanz und geschlagen vom Schein, die andern ermächtigt vom Nutzen und getrieben von der Not. Denn die Würde scheut die Notprobe und versagt leicht in Bedürfnis und Gefahr, die Kraft braucht und fördert Bedürfnis und Gefahr, und nur solange braucht man sie und dankt man ihr. Richard II. taugt mehr für ein friedliches und üppiges Reich, Heinrich IV. mehr für ein zerrüttetes. Beide ergänzen einander und verfehlen einander eben wie die zwei Gefäße die das Königtum wechselweise füllt und leert. Bald schöpft die Kraft, bald die Würde aus dem gemeinsamen Born, nie beide zugleich: denn die Würde Heinrichs IV. haftet an seiner Person, nicht wie er will, an seinem Thron, und so genügt sie ihm nicht, ja sein eigener Sohn scheint sie ihm zu bemakeln und zu verringern. Er weiß

> Durch welche Nebenschlich und krumme Wege
> Ich diese Kron erlangt — — — — — —
> Wie lästig sie auf meinem Haupte saß.
> — — — — — — — — — — — — — —
> — — — — — — An mir erschien sie nur
> Wie eine Ehr, erhascht mit heftiger Hand...

Die Wurzeln der Heinrichs-tragik liegen in „Richard II." und sie erst vollendet die Tragik des Königtums, während die persönliche Tragödie Richards II. in sich abgeschlossen wäre. Zwei oder sogar mehrere selbstgenugsame Personaltragödien — Richards II., Heinrichs IV., Percys, Northumberlands — verflechten sich zu einer umfassenden Tragödie des Königtums in einer Trilogie . . ähnlich wie im griechischen Drama, was indes Shakespeare sich nicht bewußt machte. Die Trilogie Heinrichs VI. ist nicht so geistig von einer trotz Gestalten- und Ereignisvielfalt einheitlichen „Idee" gehalten, sondern durch einheitliche Geschichtsgegend und Geschehnismasse, die nicht in einer Historie zu bewältigen war: so entstand nicht eine Trilogie im strengen Sinn, sondern eine Reihe von Recken- und Fürsten-mären, die in dem selbständigen Drama des Zwingherrn gipfelt. Die Beziehung zwischen Heinrich VI. und Richard III. ist zufälliger, nur-historischer als die zwischen Richard II. und Heinrich IV., die sich fordern wie Komplementärfarben.

Die neue Geistigkeit die wir im Menschengefüge „Richards II." wahrnehmen verhindert ein solches Vordringen des Sinnenraums wie in „Romeo und Julia" oder im „Sommernachtstraum" — erst seit „Heinrich IV." ist das Gleichgewicht zwischen örtlicher Phantasie und geistiger Spannung wieder hergestellt, derart daß das Tun und Gebaren der Gestalten seine Stätte und Atmosphäre mitträgt oder gar ausdrückt. So dringlich wie zu „Romeo und Julia" der Garten und der Balkon, zum „Sommernachtstraum" der

schwirrende Athenerwald, zu „Macbeth" die Haide und die Höhle, zu „Caesar" das Forum und zu „Coriolanus" das Kapitol oder das Zelt, gehört zu „Richard II." keine Ortsvorstellung: es sei denn der Hof von Flintburg, wo Richard den heimgekehrten Sieger Bolingbroke empfangen muß, und der Kerker wo man ihn mordet. Denn die Szenen die aus diesem Drama im Gedächtnis bleiben haften nicht an Stätten, sondern an Gebärden: wie Richard seinen Stab herabwirft, die Krone anfaßt, den Spiegel zerschellt, das wirkt unabhängig von dem Ortsschauer des Turnierplatzes oder der Westminsterhalle, mögen sie auch den Briten gegenwärtiger angeheimelt haben. Höchstens kleinere Szenen wie das Gespräch des Gärtners mit der Königin vor den Aprikosenbäumen oder der Abschied Richards von der Königin auf der Straße zum Tower bewähren hier Shakespeares Raumgesicht. Ohnehin verlangt der Staatsgeist der Königsdramen nicht dermaßen Landschaft und Witterung wie die Naturseele der Liebesmären oder der Mächtefeiern. Denn auch „Julius Caesar", „Coriolanus", „Antonius und Cleopatra" stammen nicht mehr aus dem politisch vaterländischen Eifer, sondern unmittelbar aus dem Allschauer wie „Lear" und „Macbeth". Staat und Geschichte sind dem Dichter der frühen Königsdramen noch Gründe der Eingebung, dem Dichter der Römerdramen nur Medien.. Landschaft oder Seelenstätte erscheint nur aus dem unmittelbaren Wirken der Natur, und nirgends wo Shakespeare den Staat noch leidenschaftlich ernst nimmt tragen seine Menschen ihre einmaligen Gegenden mit. „Heinrich VI.", „Richard III.", „König Johann" wechseln ab zwischen vertauschbaren Schlachtfeldern, Schlössern und Kerkern und nur ihre Rasten oder Begegnungen behält man, nicht ihre Plätze und Wege. Heinrich VI. auf dem Hügel sinnend, Richard III. vor den drei Fluchweibern am Gatter, oder im Zelt bedrängt von Geistern, oder auf der Suche nach dem Pferd, der Bastard mit dem toten Arthur auf dem Arm — immer prägen die Gesten, nicht die Stätten das dramatische Gesicht: kurzum, der Staat braucht keine Landschaft und der Geist nur soweit er sich einläßt in Natur, in Triebe oder Kräfte. „Richard II.", geistiger als die Liebesdramen und doch schon sinnlicher, gefühliger als die vorerotischen Staatsdramen, ist deswegen landschaftlich karger als jene und landschaftlich reicher als diese. Das schwelgende Gefühl, auch das Königsgefühl, steht der Natur näher als der feste Wille, und „Richard II." weist schon trotz und wegen seiner geistigen Problematik aus dem selbstgenugsamen Staats- und Geschichtsglauben der frühen Königsdramen zu den Shakespearischen Mysterien, wo der Sturz von Reichen nur das Wandeln der Lebenskräfte anzeigt. Er bildet mit „Heinrich IV." zusammen den Übergang von den „Historien" zu den „Tragödien". Jene handeln von gewesenen Staats- und Königsereignissen, die als solche den

Dichter erregt haben durch ihre Staatlichkeit und Geschichtlichkeit.. diese von den Lebenskräften woraus Geschichte entsteht oder die sich als Geschichte auswirken. In den Historien ist der Staat als Gemeinschaft oder Herrscher der Grund des Seelengeschehens, in den Tragödien schafft das ursprüngliche Menschenwesen erst Natur- oder Gesellschafts- oder Schicksals- oder Geschichtsraum.

Wir haben die neue Geistigkeit dieses Werks von den Menschen und von dem Raum aus betrachtet, sondernd was nur zwei Eigenschaften eines Wesens sind. Auch die Sprache zeigt die Wandlung, ohne daß sie an handwerklichen Kniffen und Griffen nachweisbar wäre. Denn sowenig man ein lebendiges Geschöpf irgend kennzeichnet, wenn man seine Längenmaße, Farbtöne oder Maserung feststellt, so wenig gibt es eine vom frischen Ausdruck seiner Menschen ablösbare Sprache Shakespeare, trotz der modischen Redekünste die von diesem Ausdruck getragen werden und die er mit seinen wesensverschiedenen Zeit- und Zunftgenossen teilt. Wer seine Gestalten begreift als den Lebensgehalt seiner Dichtung der faßt damit auch schon das Unterscheidende seiner Sprache, denn sie ertönt nur durch die wechselnden Zustände und Bewegungen dieser Geschichte. So wenig sich zwischen Shakespeares Schauen und Sagen eine bestimmte Denk- oder Glaubenslehre schiebt, so wenig eine eigene Stilmache. Und wenn man schon die Sprache anderer großer Dichter, Dantes, Goethes oder Hölderlins durch die Auswahl ihres Bildervorrats und ihrer Sprachgebärden, durch bestimmte immerwiederkehrende Stilmittel, willkürliche oder unwillkürliche, abgrenzen kann, ohne indes ihren Ton, d. h. die Lebensregung ihres Schaffens damit zu umgreifen, so versagt bei Shakespeare selbst dies, durch die Allseitigkeit seines Merkens und die Allregsamkeit seines Schwingens: er drückt ja nicht nur seine besondere Selbheit aus, sondern tausend verschiedene Wesen vermöge einer Selbheit die unsren kurzen Sinnen fast unermeßlich und unabgrenzbar erscheint, so gewiß man diese oder jene Redelaune oder Sprachgebung, Antithesen, Wortspiele anstreichen kann. Freilich versagt die oft geforderte Stilmerkmalkunde ohne Namen, d. h. ohne Personen, schon vor Gemälden überall wo ein Werk als menschliches Wachstum und Geschehen, nicht als dingliche Erscheinung erkannt werden soll, und doch hat diese Sehart in der Bildkunst mehr Sinn als in der Dichtung, weil die Bildkunst, mehr belastet mit außermenschlichen Stoffen und Mitteln, dem Handwerk, der rationalen und rational nachweisbaren Arbeit näher steht, und bis in ihre Meisterwerke hinein von Regeln und Griffen abhängiger ist als die Dichtung.

Die Sprache in „Richard II." bringt, bei gleichem Reichtum an Tönen

und Bildern, zu den bisherigen Errungenschaften eine neue Stimmungstransparenz, ein Durchscheinen des Gedankens durch das Gefühl — eben das Zeichen der neuen Geistigkeit. Die Sentenzen, woran dies Drama reicher ist als Shakespeares frühere Werke (abgesehen von den Winken des Bruders Lorenzo) sind hier nicht bloß Lehre des Kenners oder Weisen oder rednerische Spitzen des Anwalts, wennschon die Zwiste beim Abschied Bolingbrokes von seinem Vater oder bei der Begnadigung Aumerles viel dergleichen enthalten, sondern sie sind besonders in Richards Reden die Träger des reflektierten, durchleuchteten, meist schwermütigen, bald gehobenen, bald gesenkten und versunkenen Gefühls. Rührung äußert sich hier als Betrachtung, und der Affekt entlädt sich nur beim Streit der Ritter mit heftigen Stößen und Ausbrüchen, dagegen in den Hauptszenen mitgetragenen, gleichnis- und sinnschweren Gedanken, die mehr der Vergangenheit, der Zukunft oder der Ewigkeit gelten als der drangvollen Gegenwart. In „Heinrich VI." sind nur die Klagen des Königs von dieser Art, sonst ist gerade den ersten Historien der kontemplative Affekt, das gerührte Stimmungsdenken fremd.. der Bastard im „König Johann" betrachtet das fremde Außen, nicht das eigne Innen und beleuchtet Gegenstände, während Richard Zustände reflektiert und von sich aus ins Allgemeine grübelt, ohne jemals vom eignen Gram loszukommen.. und Richard gibt hier den Ton an. Er ist weder besessen von der eigenen Leidenschaft wie Romeo und Julia, welche die Sinnenwelt als Musik ihres Sehnens, Jubelns und Schmerzes austönen ohne jede Selbstbespiegelung und Weltbeobachtung, noch ist er dem Erdentreiben frei überlegen als Benutzer wie Richard III., als kluger oder weiser Beobachter wie der Bastard oder Lorenzo, oder als Elfe wie Oberon, sondern er ist besessen von der Betrachtung und Deutung, dem Spielen und Spiegeln seiner Not, er spricht sein Gefühl als Geist, seinen Geist als Gefühl aus, und wenn Shakespeare immer aus der Spannung zwischen Lebenskraft und Weltwissen dichtet, so hat er in seinem „Richard II." zuerst diese Spannung, das dramatische Gegeneinander von „Blut und Urteil" ersetzt durch ein Ineinander, eben die neue Transparenz. Sie trägt hier die Farbe eines schauspielerischen Dulderkönigs, sie kehrt aber fortan in seinen Werken immer wieder, mit den mannigfachen Mischungen von Geist und Trieb, von Drang und Erkenntnis. Sie ist nicht an diesen einen Charakter gebunden, der sie zuerst zeigt, sondern kann als ein Reifezustand des Dichters sich tausendfach verkörpern.

KÖNIG HEINRICH IV. I. TEIL

SHAKESPEARES „Heinrich IV." nimmt mehrere Ströme seines bisherigen Schaffens auf und steigert dadurch ihre Fülle. Stofflich führt es die neue geistige Historie weiter, die zuerst mit „Richard II." als neuer Hub gelang und die politische Spannung der ersten Königsdramen samt der erotischen Lockerung der Romeo-tragödie enthielt. Ja, die neue Geistigkeit mag geradezu der Ehe dieser beiden erst gesonderten Dränge entstammen .. sie trägt Züge des vaterländischen Eifers und des persönlich schwellenden Gefühls die vorher in „Richard III." und „Romeo" getrennt erschienen. Eine dritte Eingebung, die fröhliche Lebenslust des irdisch derben und selig beschwingten Betrachters, bisher in Lustspielen und Pöbel- oder Dienerszenen der ernsten Dramen entladen, mündete noch nicht mit ein in „Richard II.", als wäre das neue Strombett noch nicht breit genug gewesen für die Aufnahme solcher Seelenfluten. Die neue Bindung in „Richard II." ließ dem Humor vorerst keinen Spielraum und keine Spielfreiheit. „Heinrich IV." ist eine Ausdehnung und Umfassung, ein Wiedereinbringen auch dieser Kräfte, das Werk eines überlegenen Meisters der ohne die Sorgen des Lerners und ohne die Zwänge eines Besessenen mit dem Behagen unverlierbarer Gewalt über jeden Stoff Staatsweisheit, Heldentat, Gefühlsschwall und Sinnenlust von Grund auf durchdringt. Vor den erotischen Dramen hat das Werk die geschichtliche Wucht und Breite voraus, vor „Richard III." die geistige Helle, vor „Richard II." die sinnliche Fülle und Freude .. und wenn auch sein Stoff die selige Schwebe des „Sommernachtstraums" und die innigsüße Glut Romeos verwehrt, so merkt man doch bis in den Gram des greisen Königs und bis in die Späße Falstaffs hinein den Mann der jene Reiche kennt. Kein romeo-fremdes Herz konnte Sorge und Wissen so tönen und kein oberon-fremder Sinn so frei und leicht sich noch im Unfug regen. Romeos Leidenschaft und Oberons Spiel war auch einem Jüngling möglich der nichts vom Staat wußte. „Heinrich IV." ist das umfassendere, das reifere Werk.

Daß es lockerer, bequemer, sorgloser gewachsen oder gebaut ist gehört ebensosehr zum tiefen Atemholen auf erreichter Höhe nach den jugendlichen Durchbrüchen und Anstiegen als zum Ausbreiten und fast verschwenderischen Spenden des neuerrungenen, innerlich jetzt erst ganz gesicherten Überflusses, der „Ökonomie" ablehnt. Es ist das Werk einer „Diastole" .. und nicht das Können erprobt sich hier — das führt meist zur „Systole" — sondern das Haben. Der technische Ehrgeiz ist zunächst gestillt, der szenische wie der rhetorische, dagegen hielt der

Dichter Heerschau, mehr für sich als für andre, über die weiten Geisterscharen die ihn jetzt umdrängten. Weniger Ausbruch als Entfaltung, weniger Stoß und Stieg als Flut ist die Schöpferbewegung dieses Werks. Ihm fehlen die stürmischen Entdeckerschwünge die einen neuen Bereich erringen, anbrechen, erschaffen: die herrische Gewalt Richards III., der blühende Rausch Romeos, der funkelnde Tanz des Sommernachtstraums, die wühlende Schwermut Richards II. Der Trieb und der Wille, das Gefühl und der Geist, der Traum und die Laune, alle haben ihre Sprache und ihren Stoffkreis aus Geschichte, Gesellschaft, Natur schon vorher gefunden, und der Erwachte ist nie so entzückt und berückt wie der Erwachende .. doch gelassener, glücklicher, geduldiger, reifer, vielleicht erhabener in seiner gewissen Gnade .. er versammelt um sich her klarer und lautrer die ungestümen Neuheiten und genießt seinen Besitz, ohne die taumelige oder bange, raffende oder zögernde Unrast des Erwerbs. Zwar ist Shakespeare lediger als andre Schöpfer von Krämpfen der Erweckung, dennoch fühlt man erst in „Heinrich IV." die vormittagliche Reife des Erntenden. Einen ersten Lebenskreis hat er jetzt völlig durchmessen.

„Heinrich IV." ist als die geschichtliche Fortsetzung der Richardtragödie gemeint, nicht gerade als die szenische Ergänzung, etwa im Sinn einer Sühne, trotz dem ausdrücklichen Wink auf das Verhängnis von Richard zu Heinrich und Northumberland. „Heinrich IV." kreist so gut wie „Richard II." um seine eigene Mitte, und jene Sühne ist kein Baugedanke des neuen Doppeldramas, der es bewußt aus dem ersten als seine Folge ableite, sondern nur eine Stimmung die alle drei Werke durchdringt und verbindet, ohne daß sie einzeln genommen unverständlich würden. Hätten wir nur „Richard II.", so würden wir „Heinrich IV." nicht geradezu vermissen, und „Heinrich IV." bedarf keiner eigenen Vorgeschichte. Da wir aber beide Werke kennen, gewahren wir ihr gemeinsames Verhängnis, das wesentlich an den Personen Heinrichs und Northumberlands haftet .. sie tragen es mit sich aus dem ersten Drama, aus ihrer Schuld an Richard. Das zweite Drama ist nicht nur aus dieser Schuld entstanden, sondern ein Gesamt zunächst selbstgenugsamer Geschehnisse und Gestalten: die Sorge eines tüchtigen Herrschers um Recht, Halt und Würde seines Throns, die Widerstände kühner und kluger Vasallen die ihn bedrohen, und die Streiche seines scheinbar mißleiteten und entarteten, insgeheim herrlich reifenden Erben die ihn beflecken. Die aus der Vorgeschichte hereinwaltende Schuld oder Sühne dient nicht dem szenischen Gefüge, sondern der geschichtlichen Stimmung und — ohne technischen Gewinn — der dichterischen Tiefe.

Wenn wir „Richard II." und „Heinrich IV." wie Komplementärfarben voneinander gefordert fanden, so gilt dies nicht von ihren Vorgängen, sondern von ihren Ursprüngen, und eben von der Idee des Königtums aus die über beiden Werken waltet, ohne sie im einzelnen ausschließlich zu füllen. Wir vermissen das Grün nicht, wenn wir ein Rot sehen, sondern wir ergänzen es unwillkürlich, und so hat Shakespeares „Richard" seinen „Heinrich" gerufen, vermöge eines dichterischen und geschichteseherischen Gebotes, das sich dem Bewußtsein des Dramatikers vielleicht zunächst als Bedürfnis nach Ausbeutung einer reichhaltigen Stoffreihe oder eines Bühnenerfolgs vorstellte.

Shakespeares Dramen verraten immer drei Eingebungsarten, die sich niemals geradezu queren, aber auch nicht genau decken: die bühnenhandwerkliche, die Ereignisreize und -maße für sich und die Zuschauer heischte .. die künstlerisch-sprachliche, die durch das Wort schöne und große Gebilde formen wollte .. und die gesamtdichterische, das Allsehertum, aus Natur und Schicksal, aus gegenwärtigem und geschichtlichem Leben genährt, das in Menschengestalten die Weltkräfte offenbart. „Heinrich IV." muß sich dem Bühnenleiter empfohlen haben als spannende Bilderreihe aus dem Stoffgebiet dem er schon mehrere seiner erfolgreichsten Stücke verdankte. Wahrscheinlich war die Behandlung der ganzen englischen Geschichte bis zu ihrem Gipfel Heinrich V. von vornherein geplant, ja vielleicht sogar hat die Absicht den Heldenkönig zu verherrlichen ihm rückwirkend dessen Vorgänger nahgebracht: denn mehr als der König selbst ziehen schon in „Heinrich IV." Prinz Heinz und die Seinen die Augen an. Doch dessen Jugend gehörte noch zu seines Vaters Herrschaft. Ebenso hat vielleicht von vornherein Richard III. die ganze Trilogie von Heinrich VI. veranlaßt, die ein in sich geschlossener Stoffkreis des frühen Shakespeare war, unabhängig von den später entworfnen Dramen aus Englands früherer Zeit. Ob nun „Heinrich IV." und „Heinrich V." gleichzeitig mit „Richard II." schon empfangen und nachher geschrieben, oder gar der Ursprung der ganzen Folge sind: für den Theaterdichter bot gerade die Regierung Heinrichs IV., schon ohne jeden Sehergedanken der die drei Werke verbinden und überwölben konnte, die größte Menge von merkwürdigen, im Volksgedächtnis noch wachen Menschen, Taten und Streichen innerhalb dieser Zeitspanne. Nur noch Richard Löwenherz und der schwarze Prinz waren gleich populär wie Heinrich V... Richard den III. hat erst Shakespeare populär gemacht. Und neben Heinz lebten noch örtlich Percy Heissporn fort, Douglas und Glendower. Heinrich IV. selbst war (wie alle nur richtigen und tüchtigen Herrscher ohne große Eroberungen, Verbrechen

oder Unglücksfälle) verdunkelt, nicht eigentlich volkstümlich, nachdem er zur Macht gelangt war.. dies Los teilt er mit Englands bestem König, Wilhelm III. Freilich erst Shakespeare hat die dürftigen Umrisse Holinsheds, der weniger Eigenschaften als Geschehnisse, kaum Gesten meldet, so belebt, indem er sie füllte aus seinem großen weisen Herzen.

Mehr als Belebung oder Wiedergeburt überlieferter Schatten bedeutet jedoch sein Falstaff. Dazu fand er in dem verketzerten Märtyrer Oldcastle, wie er sich ja ausdrücklich verwahren mußte, oder in dem leeren Namen Fastolf keinen Anhalt: er ist — wie sein ganzer Kreis, wodurch die Jugend des Prinzen Heinrich aus einem halbverschollenen Gemunkel zu einer unsterblichen Mär wird — eine Schöpfung Shakespeares aus üppiger Lebensfülle und körniger Lebenskunde. Ein Wink vom schlimmen Wandel des Prinzen genügte seinem gestaltenträchtigen Genius, um dessen Stimmungsraum mit dieser begnadet gemeinen Schar zu bevölkern, und mag er ihre Lumpereien aus Erfahrungen oder Berichten kennen, ihre Wesen hob er aus sich selbst. Weniger erfinderisch in Begebenheiten und ohne den Fabuliertrieb eines Boccaccio, Cervantes, Balzac, Dickens, ist er unergründbar schöpferisch an Gestalten — ob er nun ihre Namen und Geschicke bei anderen fand oder in sich.

Auch der breite Raum den Prinz Heinrichs Gesellen einnehmen deutet darauf hin daß ihm dieser zumeist am Herzen lag, wenn nicht als die Schicksalsmitte, so doch zunächst als die bühnenwirksamste Gestalt, durch ihre schon mitgebrachte Popularität und durch den herrlichen und traulichen Glanz, durch den Heldenschwung und die Lumpenlust, durch seine Taten und durch die Streiche die erst sein Dichter ihm eingab. Doch wahrscheinlich ist das Drama überhaupt nicht um eine einzelne auch noch so lockende Gestalt angeschossen, wie „Richard II." oder „Richard III." oder um ein polares Paar wie „Antonius und Cleopatra" oder „Romeo und Julia", geschweige um eine bestimmte Schicksalsidee, oder um eine gestaltenschwangere Gemüts- und Naturstimmung wie manche Lustspiele, oder um ein Geschehnisgetümmel wie „Heinrich VI." und vielleicht „König Johann", sondern um ein geschichtliches Gestaltengedräng, aus dem allerdings von vornherein deutlich mehrere beherrschende Mitten ragten: der König als Träger des geschichtlichen Zusammenhangs, Heinz als allseitiger Stimmungsliebling, Percy im ersten Teil als tragische Gestalt, Falstaff als die komische. Im zweiten Teil vollzieht sich dann die Nemesis an Northumberland, der hier erst zum wahren Gegenspieler des Königs wächst, und der König selbst wird deutlicher als Sorge- und Sühnekönig, während sein Schatten mit dem wachsenden Licht seines Sohnes ringt und sich mischt.

Diesem Gestaltengedräng, das zunächst nur Lebensfülle, nicht Schicksalsschauer bedeutet, entsteigen dann, fast absichtslos, einzelne Tragödien — Percys, Northumberlands, des Königs — und die verschiedenen Schwänke Falstaffs. Dadurch ist das Werk einzig in Shakespeares Schaffen: die Tragödien sind nicht nur einzelne Untergänge oder Unglücksfälle, wie in „Heinrich VI." Suffolks oder Warwicks oder der Richards-opfer, sondern selbständige Heldenschicksale aus Unmaß und Sühne, und die Komödien sind nicht nur komische Einlagen mit Narren und Wichten, sondern ein eigner Spaßbezirk, lose verflochten zwar mit dem Ernst, doch selbstgenugsamer, gewichtiger, umfänglicher als sonst die Scherze Shakespearischer Trauerspiele. Die Diener aus „Romeo und Julia", der breiteste komische Einschub in eine Tragödie Shakespeares, haben doch alle ihren unmittelbaren Bezug auf das tragische Geschehen als Zeichen des verhängnisvollen Familienzwists, oder als Boten und Helfer. Die lächerlichen Höflinge im „Hamlet" sind unentbehrlich als Anlässe oder Opfer für des Helden bittere Laune. Die Kupplerwirtschaft in „Maß für Maß", die Pöbeltorheit in „Coriolanus" — alle empfangen ihr Gesetz unmittelbar von den Bedürfnissen der ernsten Haupthandlung. Falstaff aber herrscht in seinem eigenen Gebiet des lustigen Unfugs und verspottet das Reich der Macht und der Ehre, nicht nur am Wirtstisch, sondern noch auf der Walstatt. Aus der Haupthandlung begründet ist er als Verführer und Entwürdiger des Thronerben und dadurch mittelbar als eine Sorge und Gefahr des Throns. Doch zum bloßen Handlungshebel wie zur bloßen Stimmungsfarbe nach Art der komischen Schranzen oder Bürger in „Romeo" „Hamlet" „Coriolanus ist er viel zu massig, glänzend und herrlich geraten, ja manchmal scheint (vielleicht weniger aus Absicht als unwillkürlicher Exuberanz seines Schöpfers) der Ernst des Staates nur Hintergrund seiner strahlenden Frechheit. Sogar der Prinz, so überlegen durch Rang und Art, bleibt in seiner Gegenwart oft nur sein Gefährte, Gönner oder Gehilfe. Kurz, Falstaff ist nicht ein mehr oder minder dringliches Zubehör der Königsgeschichte, sondern der Held einer Komödie, wie der Kriegsprahler des attischen oder römischen Theaters. Seine Komödie aus einzelnen Schwänken ist locker eingefügt in die Historie „Heinrich IV."

Dies Doppeldrama ist eine szenische Biographie aus der Gattung des Marloweschen „Tamerlan" oder „Edward II." — auch Shakespeares „Heinrich VI." gehört dazu. Sie dramatisieren nicht e i n bestimmtes Ereignis oder Ereignisbündel aus dem Leben eines Helden oder Herrschers, eine Schuld oder Schuldreihe mit ihrer Sühne, sondern seine geschichtliche Laufbahn selber. Deren Ereignisse und Umgebungen beziehen sich auf

den Helden, oft ohne Bezug untereinander.. nicht persönliches Geschehnis ordnet Personen strahlenförmig um eine Mitte, sondern eine Person durchschreitet den Weg von mehr oder minder dicht gereihten Geschehnissen. Shakespeare hat in „Heinrich IV." gegenüber Marlowe die Einheit der bloßen Person in Einheit einer Lebensluft und eines Geschichtsraums verwandelt und sie dadurch dem strengen Geschehnisdrama genähert. Zugleich aber sind seine Menschen viel lebendigere Wesen, und nicht nur die Träger von Eigenschaften und Begebenheiten. So strahlen sie ihre Lebensspannung den verschiedensten Geschichtsvorgängen ein und geben der ganzen Masse eine atmosphärische Einheit, wie sie die bloß biographischen Dramen vorher nicht kannten, und gestatten innerhalb dieser atmosphärischen Einheit doch eine größere Mannigfaltigkeit und Freiheit der Gestalten und Vorgänge. Nicht mehr der zweidimensionale Lebenslauf, sondern sein dreidimensionaler Lebensraum, sein Geschichtsklima, sein Zeitalter, das sich mit viel andrem Wesen besser durchdringen kann, hält die Shakespearischen Historien zusammen, schon den zielstrebigen und geradlinigen „Heinrich VI.", noch aus Marlowes Schule, erst recht den spannungsreicheren, allseitigen „Heinrich IV." Er ist der Gipfel der Königsdramen durch das Gleichgewicht von vielheitlicher Fülle und einheitlicher Spannung, von gestaltiger Freiheit und atmosphärischer Einheit, und bildet den technischen Übergang zu den Welthistorien „Julius Caesar" und „Antonius und Cleopatra" die eine noch umfänglichere und weitergespannte Geschichtsmasse noch einheitlicher und straffer gliedern, vermöge eines noch tieferen Pathos und einer noch höheren Weisheit.

Doch zu den Elementen der Stimmungseinheit, die den „Heinrich IV." auch ohne überragenden Alleinhelden zusammenhält, gehört schon jenes Gefühl des übergeschichtlichen Waltens das Mächte schafft und tilgt, den Sieger an den Besiegten spannt, und den Hohen an den Niedern mit demselben Verhängnis und Geheimnis. Hinter den greifbaren Staatssorgen des Königs über den Abfall seiner Großen und den Unfug seines Sohnes liegt eine tiefere Trauer über den Verfall und Wahn der Größe überhaupt, die dem Gram Richards II. nachschwingt und der Schwermut des Brutus und Hamlet, dem Abschied Prosperos vorschwingt. Einige der erhabensten Weltschmerzweisheiten kommen aus dem Munde dieses klugen, tapfren, irdisch tüchtigen Königs, sein nächtiger Blick in das verschlossene Buch des Schicksals (III, 1) des Wandels und der Notwendigkeit, seine Klage und seine Warnung an den Sohn. Auch Heinrich IV. ist ein Bruder der leidvoll Weisen, der unerschrocken schmerzlichen Durchdringer die nicht Nein sagen, sondern

Dennoch. Die Grundstimmung des reifenden Shakespeare liegt noch hinter dem Helden und hinter dem Geschehen, und sie ist es die das Werk mit „Richard II." verbindet zu einer Einheit. Denn jenes „Problem des Königtums", der gemeinsame Inhalt dieser Trilogie, ist nur e i n Geschichtszeichen des umfassenderen Notsinnes der Shakespeare seit seinem erotischen Durchbruch immer wieder, immer stärker ergriff, der herrliche und begehrenswerte Schein des großen und schönen Lebens, zugleich sein grausamer Fluch, Verderb und Untergang.

Das Durchschauen des Welt-scheins bei gleichzeitiger Bejahung und Verwirklichung hat Shakespeare hier dem alternden König übertragen und deswegen, nicht nur durch Rang und Handlung, ist dieser die Mitte des Dramas, wenn er auch nicht seine Mit- und Gegenspieler so entschieden überstrahlt wie Richard III. oder Richard II. Er ist vielleicht nicht so sehr der offene dramatische wie der heimliche lyrische Held seiner Geschichte, gewichtiger durch sein Fluidum als durch sein unmittelbares Erscheinen und Tun, der Träger des noch vorgestaltlichen dichterischen Zustandes. Er steht meist im Schatten seines Sohnes, ja sogar Percys und Falstaffs, weil der naive Betrachter weniger die Stimmung und Gesinnung als die Gesichte des Dichters wahrnimmt und die Genannten freilich eine stärkere Leuchtkraft und Schlagkraft ausstrahlen als der leisere und weisere König. Suchen wir aber nicht Shakespeares Lieblinge, die er verherrlicht und beglänzt, sondern Shakespeares Gleichnisse die er verhüllt und dämpft, so gelangen wir zu Heinrich IV. selber. Er gehört zu den geheimeren Masken Shakespeares, mit Bruder Lorenzo und Herzog Vincentio, minder überschwänglich ausgestattet als Shakespeares junge Helden und Minner — weil sie weniger seine Wünsche als seine Leiden verkörpern. Erst als der frühe Ungestüm beschwichtigt war der sich in Romeo, Faulconbridge, Heinz oder Percy entlud, Weisheit nicht nur Verzicht, sondern auch Trost und Heil ward, an seinem Lebensabend, bekannte Shakespeare sich so frei wie ein Dramatiker und Zauberer darf zu dem bisher verschämten oder verschleierten Selbstbildnis seiner Weisheit: Prospero. Der inkarniert zuletzt von Shakespeares tausend Seelen diejenige die einst, aus jüngerer Welt genährt, Heinrich IV. gewesen.

Übrigens nur wer seine Helden, Minner und Genießer von der Weisheit her sah konnte einen Romeo, Heinz, Percy und Falstaff so voll und leicht, so unbefangen zeigen, und nur wer sie durchaus liebte oder fühlte konnte die weltschmerzliche Einsicht Heinrichs IV. so tief und erhaben künden . . kein Besessener und kein Büßer, kein Schwärmer und kein Krittler hätte in solchen Gestalten zugleich die Weltkräfte wahrgenom-

men woraus sie scheinen und schwinden — den Stoff woraus solche Träume steigen. Und bei der Verwandschaft aller Wesen eines Shakespeare-werks, Verwandtschaft seiner Wesen bis zu den Wichten herab mit ihm selbst, nehmen noch Prinz Heinz und Percy, ja Falstaff selber an dem Geheimnis teil das der König klar ausspricht. Sie alle sind umwittert, durchwittert vom Vergängnisschauer, ganz anders wie die Täter aus „Heinrich VI." oder „Richard III.". Sie folgern nur, gemäß ihren eigenen Seelen, daraus sehr verschieden: Prinz Heinz, der mit allem Leichtsinn, Würdegefühl und Heldentrieb von seinem Vater das nüchterne Auge für die wahren Kräfte, für Schein und Wesen geerbt, nimmt Genuß, Ehre, Macht als irdische Güter, Lasten, Werte hin, wägt und beherrscht sie vermöge seiner natürlichen Hoheit und Stärke, ohne je, sogar mitten im Taumel, ihre Fraglichkeit und Endschaft zu vergessen. Er überschätzt sie nicht, kennt ihr Maß und Gewicht, und kann sich des Spaßes wie der Feier freuen, demütig stolz vor der ernsten Stunde, ohne scheinsüchtige Unrast, ohne blinden Taumel, ohne Enttäuschung und Ermüdung, ohne schamlose Frechheit. Er ist ein jüngerer Bruder des Bastard Faulconbridge, doch umfassender und, weil höher gestellt und weiter reichend, verantwortlicher, weniger aus Grundsatz als aus Wirklichkeitssinn. Prinz und Thronerbe, genügt er auch den Ansprüchen dieses Amts. Wie der Bastard die Ritterei mit seiner Lebenskraft ausfüllt, ungeblendet vom Trug des Weltbetriebs, so nimmt Heinrich, empfänglich für die Genüsse Falstaffs, für die Taten Percys und für die Würden und Bürden seines Vaters, aller Reize und aller Stärken, ja aller Schwächen gewaltig, von jedem Nu was er spendet, und verfällt keinem zu dumpfer Fron. Er übersieht Falstaffs „müßiges Treiben", wenn er es am besten fördert, er durchblickt Percys „schlechtgewebten Ehrgeiz", da er ihn überwindet, und er erkennt die „glänzende Zerrüttung und goldne Sorge" des Königtums, da er sich krönt zu dessen Schutz und Trutz. So alexandrisch jung er zecht und ficht, so caesarisch reif sieht und siegt er . . dem Tod und dem Wahn frisch und heiter entgegenblickend, nicht müd und traurig wie sein Vater, nicht wild und blind entgegenstürmend wie Percy, nicht dreist und feig ausweichend wie Falstaff. Er hat die Weisheit der Jugend, die noch schwellend von unverbrauchten Kräften die Abgründe sucht, nicht aus Unkenntnis, sondern aus Wirkenslust, und deshalb nicht wie das erschöpfte Alter aus der Erscheinung, aus dem Schein sorglich zurücktritt in das Wissen und Denken von Gott, Tod, All oder Nichts, sondern die Welt erfahren, durchfahren will, um ihre Fülle ganz wahrzunehmen.

Wie Heinz, so spürt auch Percy das Dahinter, den Abgrund unter dem

raschen, sprühenden Leben: auch er kein gewöhnlicher Macht- und Glanzknecht, sondern todbesessen und -getrieben. Was er die „Ehre" nennt und aus tausend Gefahren erbeuten will ist ja kein Ansehn, um drauf auszuruhn und damit zu prunken, kein äußeres Gut, sondern ein unbedingter Drang der vor sich her dies immer entschwindende Lockbild treibt. Dieselbe Lebenskraft die bei Heinz zugleich Fülle und Helle wird stürmt hier dumpf und rastlos wild über irdisches Rasten und Rechnen hinweg in den Tod. Nicht Gewinn, nicht Weib hält ihn wo sein Befehl ihn hetzt: die Ehre, die ein Schauer, kein Ziel und kein Zweck ist. Aus dem Gefühl des Scheins oder des Endes aller Erdengüter, das er nicht wie Heinz zu lautrer Einsicht klärt, folgert er nicht ihre hiesige Geltung und Nutzung, sondern ihren Unwert, und sein ungestümer Heldenlauf endet nicht mit der weisen Anerkenntnis der begrenzten Werte und der wertvollen Grenzen, sondern mit dem Bekenntnis zu Nacht und Nichts:

> Doch ist der Sinn des Lebens Sklav, das Leben
> Der Narr der Zeit, und Zeit, des Weltlaufs Zeugin,
> Muß enden.. Nein, Percy, du bist Staub...

Sobald er nicht mehr getrieben ist vom Wahn, erlischt er ganz, während sein Besieger stark genug bleibt den Wahn zu durchschauen und doch sein irdisch Notwerk zu leisten.

Wie Percy kein gewöhnlicher Ritter, so ist Falstaff kein gewöhnlicher Lump und überragt die gemeinen Genießer nicht nur durch Saft und Mast seines Wesens, sondern auch er, wie Percy die gewöhnlichen Kämpen oder Streber, durch den geheimen Grund seiner Lumperei, durch sein Gefühl von Schein und Ende. Und wenn den Prinzen dies Gefühl zum sichern Herrn der Grenzen macht und den Percy zum ungeduldigen Renner, so macht es den Falstaff zum Lumpen, ohne Scheu, Pflicht und Ehre, zum ungehemmten Schwelger der flüchtigen und nichtigen Stunde. Er hat seine Sach bewußt auf Nichts gestellt und unter den Wähnen und Scheinen sich diejenigen gewählt die seiner Sinnenfülle am meisten bieten und am wenigsten verbieten.. nicht die hohen, verantwortlichen und gefährlichen, sondern die niedren, bequemen und betäubenden. Seiner Fülle fehlt die Seelenhöhe des Prinzen, das Feuer Percys und die Menschenwürde der beiden. Der Prinz versteht den Genuß Falstaffs und den Ehrdrang Percys, und den Trug in beiden, dem der eine klug und niedrig fröhnt, der andre blind und edel. Er selbst beherrscht ihn nicht blind und niedrig, sondern weise und adlig. Der Sinn den er in sich selbst trägt, ja der er selber ist, das Dennoch seines großen Herzens, gibt dem Genuß und der Ehre ihr Maß, und entreißt sie dem Nichts derer

die sie zum All machen, aus schlauem Lumpentum oder aus verblendetem Heldentum. Daß Falstaff die Fragwürdigkeit seines Daseins kennt, also gleichsam die Sünde wider den Geist begeht, das beweist sein Katechismus über die Ehre. Er ist ein philosophischer Lump, eingedenk der Gesetze die er verletzt, indem er sie leugnet wie indem er sie belügt. Er leugnet sie zynisch, wenn er mit sich und seinesgleichen allein ist, er belügt sie oder lügt sie vor, wenn er mit Würdigen und Tapfern zu tun hat: er spielt den wackern Greis oder den kühnen jungen Kämpen mit kundiger Einfühlung und doch zugleich mit der munteren Gewißheit daß er keinen täuscht. Sein Spiel ist Selbstzweck, und auch hier hat ihm Shakespeare aus seiner Mimengabe und -freude gespendet. Doch nur wer teil hat an der Idee der Würde und der Ehre kann sie so meisterlich fälschen — die Heuchelei, heißt es, ist eine Huldigung des Lasters vor der Tugend, und Falstaff heuchelt weniger, um andre zu betrügen, als aus überschüssiger Lust am Spiel selbst und aus dem Genuß des Widerspruchs zwischen seinem Wesen und den gepriesenen, von ihm verlachten Werten.

Diese Werte sind für Shakespeare nicht Werte von Gott aus, als ewige und allgültige Gesetze vorgeschrieben und aus dem Kosmos abzulesen, in einem von Gott gelehrten Alphabet, wie für Dante, sondern es sind Werte nur durch des Menschen Kraft oder Fülle. Der Mensch findet ein Chaos vor, ein Gewimmel von Wähnen, und er selbst ist der Ordner, der Bewerter, der Bejaher und der Verneiner dieser lockenden oder drohenden Masse je nach seiner Art. Shakespeare war kein Relativist, der alle Werte geleugnet oder gleichgesetzt hätte und läßt keinen Zweifel welche Art er selbst am meisten liebt und ehrt: nämlich die adelig geist- und lebensreichste, der stärksten Spannungen fähigste. Zu diesen Spannungen gehörte auch die zwischen Seinsmacht und Scheinserkenntnis, oder zwischen dem unbedingten Ja des „Bluts“ und dem ebenso unbedingten Nein des „Urteils“ — dem fraglosen immer beginnenden Trieb und dem alles in Frage stellenden, unendlichen, jedes End, jedes Ziel aufhebenden Denken. Immer wieder begegnen wir dieser Grunderfahrung Shakespeares: er war mindestens in seiner Reifezeit ebenso entfernt von jedem noch so weitsinnigen gesellschaftlichen, politischen, religiösen Dogmatismus, der bei der Ehre, dem Vaterland oder der Gottheit als unbedingten Werten haltgemacht hätte, wie von jedem Nihilismus oder Relativismus. Wohl aber kannte er die Lebensstimmungen und -gesinnungen welche mit frischer Freude und Liebe bald den bald jenen Reiz, Wert, Gewinn ergriffen und verklärten, vom süßen Wein und Fleisch bis hinauf zum seligen Gotteslicht, von der gespickten Börse bis zur

Weltherrschaft, und diejenigen worin das ganze Dasein wie ein wirrer Traum und Trug erlischt und verweht. Die hellenische Augenblicksvergottung und die indische Allauflösung (um beide Zustände mit ihren äußersten religiösen Fassungen zu bezeichnen) waren ihm gleich vertraut: nur hat er sie nicht in geschlossene Lehren abgezogen, sondern in Gestalten verdichtet die manchmal in Urteilen sie äußern, und nicht zwischen den Weltlehren hat Shakespeare gewählt, sondern zwischen den Menschen, die er alle bejaht, indem er sie schafft, doch verschieden liebt, indem er sie verschieden wärmt und beleuchtet. Wir finden seine Lieblinge unter den Trägern der heroischen Freude wie unter denen des nirvanischen Schauers. Verleugnet und verworfen hat er kein Geschöpf, wenn auch manche gehaßt und verachtet.

In „Heinrich IV." aber hat er eine ganze Stufenfolge der möglichen Lebenshaltungen fast beispielhaft nebeneinander verwirklicht wie kaum sonst, alle von dem Gefühl, ja dem Gedanken der Endschaft, des Todes, des Wahns, des Abgrunds aus: den schmerzlich weisen König, der den sinnlosen Wandel weiß und darüber die Lust, doch nicht die Not des Wirkens einbüßt .. seinen Sohn, der gleich tief weiß, doch frischer lebt und greift .. Percy, den der edle Drang blendet, bis ihm sein Nichts am Ende gähnt — und Falstaff, der dem niedren Drang fröhnt, ohne Wahn und ohne Wert begnügt mit dem fetten Leben.

Wir haben von diesem Blickpunkt aus keineswegs den ganzen Sinn und Umfang dieser Gestalten gefaßt, nur ein Gemeinsames ihrer Gegensätze, das eben aus Shakespeares eigener Seele stammt und zu den geheimen Ursprüngen des Werks gehört: seinen Welt-schmerz, oder besser seinen Endschafts-schauer. Seine Könige, Helden und Genießer wären vielleicht so sinnlich prall, aber nicht so seelisch tief, so weltweit und mythisch geraten, wenn sie nicht umwittert wären von Shakespeares Allhauch, der mitten in der endlichen Fülle ewige Trauer ist .. und noch Falstaff, gemeint wahrscheinlich als ein gewaltiger Hanswurst und gewiß nicht als Ausdruck eines bewußten Tiefsinns, empfängt aus der Welt worin er sich bewegt, durch die Menschen wovon er sich abhebt, einen dunklen Grund — und durch sein mastiges Lachen hindurch gewahrt man das geheime Lächeln seines Schöpfers:

Ich könnte besser einen Bessren missen.

Shakespeares Lust an dieser Kreatur wie an der Kreatur überhaupt ist gepaart mit Wehmut, gesteigert — nicht gemindert.

Heinrich IV., Prinz Heinz, Percy, Falstaff sind die vier Gestaltenkerne um welche die vielgestaltige Geschichtswelt dieses Dramas an-

schießt und es kam uns zunächst darauf an ihren shakespearischen Keim zu merken. Denn so gewiß man seine Wesen fassen kann schöpfungsunmittelbar wie die des Lebens, so geben sie doch Kunde von ihrem persönlichen Schöpfer den man über ihrem Eigendasein oder gar über dinglichen Stoffen und Mitteln ihres Erscheinens oft vergißt. Shakespeares viele Bücher und bunte Bühne suchen wir weniger als seine eine Seele, und auch jene vier getrennten Geschöpfe sind untereinander und mit vielen Geschwistern aus des Dichters Gesamtwerk verbunden durch seine eigenen Züge: zumal — immer wieder — durch die von keinem zweiten so erfahrene Spannung zwischen Lebensdrang und Todeswissen. Beides sind nicht nur seine Gemütswallungen, sondern menschgewordene Weltzustände und darum erst, sein Gestaltertum vorausgesetzt, solcher dramatischen Leiber begierig. Bei der Begegnung mit immer neuen Stoffen nahmen die Weltzustände die er mittrug immer neue Formen an, und wir sollen ihren Wandel durch seine Werke hindurch, ihre Dauer in seinem Gesamtwerk und doch auch ihr selbständiges Erscheinen in jedem einzelnen Werk zugleich zeigen . . ihre Lebensgründe, ihren Weltsinn und ihr Werkgesicht.

Die Spannung zwischen Lebensdrang und Todeswissen, abgewandelt vom alten König und von jungen Helden bis zum alten Sünder, ist hier eingelassen in eine ritterlich-politische Welt, und jede der vier Hauptgestalten wirkt gleichsam mehrere andere die ihre Stimmung verbreiten, ihre Bewegung begründen und ihren Raum füllen, kurzum, ihr Handeln und Verhalten zur „Welt" machen. Während sonst diese „Welten" oder „Lebenskreise" bei Shakespeare vom eindeutigen Helden samt seinem Partner oder Gegner ausgehen oder, wie in einigen Komödien, besonders im „Sommernachtstraum", sich nach Schichten sondern und mischen, welche dann erst zu Personen sich verdichten, spielen hier von vornherein die persönlich bedingten Lebenskreise durcheinander oder nebeneinander, mehr nach Art epischer Aristien als nach Art der echten Tragödie. Diese kennt allerdings nicht nur bei Aristoteles die drei Einheiten, sondern auch bei Shakespeare, wenn man unter Einheit der Person die gemeinsame Mitte der Vorgänge versteht, unter Einheit der Zeit einen gemeinsamen Bewegungsstrom, und unter Einheit des Orts einen gemeinsamen Atemraum, sei er nun ein Gemach oder der Erdkreis. Selbständiger als in den großen Tragödien bestehen in „Heinrich IV." die Lebenskreise der vier Hauptgestalten nebeneinander. Sie kreuzen sich zwar, doch sind weder Percy und die Seinen noch Falstaff derart eindeutig dem König untergeordnet wie die Gloster-handlung der Lear-handlung oder Polonius dem Hamlet. Die

Einzelheiten haben hier eine größere Freiheit und Zentrifugalität als sonst in Shakespeares Dramen, eben aus Mangel eines bindenden Helden. Die Einheit liegt hier in der Stimmung welche von dem Titelhelden ausgeht, aber nicht bis zu Handlung sich verdichtet, sondern die anderen Handlungen durchsickert. So sind Heinrich IV., Prinz Heinz, Percy und Falstaff dem Dichter fühlbar gesondert erschienen, ganz anders als in solchen Dramen wo Opfer und Gegner, wie eigen lebendig auch, doch von vornherein Funktionen, Wirksale des Helden oder Heldenpaares sind, und erst erscheinen durch dessen Wesen. Zwar hat die Chronik dem Dramatiker schon mit dem König seinen leichtsinnigen Erben, seinen listigen und seinen kühnen Rebellen geliefert und mit dem Erben zugleich dessen Kumpanei. Doch trotz solchen stofflichen Zusammenhaltes erscheint im Drama Percy nicht so sehr der Widersacher des Königs als der selbständige Kämpe, dem des Königs wirkliche oder vermeinte Unbill nur Anlaß eigenen Heldenlebens und -sterbens wird. Heinz ist nicht wesentlich von seinem Kronprinzentum, sondern von seiner Lebensfülle her gestaltet und beleuchtet. Falstaff ist kein bloßer Prinzenverführer und Schmarotzer, sondern ein selbstgenugsam feistes Wunder. Wie nun diese eigenwüchsigen Kraftmitten dann auch handelnd und leidend ineinandergreifen und sich in einer gemeinsamen Geschichte finden, wie sie sich gegenseitig steigern, gliedern, abtönen vermöge einer vorgestaltlichen Stimmungsgemeinschaft und eines nachgestaltlichen Handlungsbezugs, das gehört zu Shakespeares Meisterschaft: doch wurde sie dabei deutlich mehr gefördert durch die Stimmung, die er von sich aus allen getrennten Menschengesichten eingeben konnte, als durch die Handlung, deren Zusammenhang er in seinem Holinshed fand. Nach der einheitlichen Stimmung in den verschiedenen Helden dieser Historie, wollen wir jetzt den Einklang ihrer verschiedenen Melodien im Handlungsraum oder Schicksalsraum vernehmen, eingedenk immer wie wenig man die verschiedenen Einheitsarten in jedem Shakespeare-drama sondern dürfte, weil der Betrachter in Antinomien auseinanderlegen muß was der Schöpfer in Spannungen sammelt. Für ihn ist jede Gestalt eben als Eigenwesen zugleich Glied eines Ganzen und Mitglied seiner Mitglieder, für uns sowohl das eine als das andere — und unser Nacheinander und Nebeneinander verhält sich zu seinem Ineinander wie die Wetterkarte und die Landkarte zur Landschaft einer bestimmten Stunde.

Schon die erste Szene des ersten Teils enthält die Züge der ganzen Handlung. Der König „erschüttert und vor Sorge bleich", beschäftigt mit einem großen Unternehmen zur Vereinigung der Kräfte die bisher

sein Reich verwüsten, erfährt von dem Aufstand der Walliser, der Gefangennahme Mortimers, und zugleich von den Heldentaten seines noch getreuen Percy Heissporn im Schottenaufruhr, die ihm seines eigenen Sohnes Trägheit und Ungebühr schmerzlich erinnern. Die Zwiste winken schon, die sich dann sondern und entfalten, zusammengefaßt noch in sorgender Erwägung des Königs und spannendem Bericht der Getreuen. Das von Spaltungen gefährdete Reich, verkörpert in seinem bedächtigen und entschlossenen Hüter und dessen Helfern, Westmoreland und Blunt — den Mustern der verläßlichen Treue, ohne sprengende Leidenschaften und Eigenschaften dem höflichen, wohlwollenden, einsichtigen Lehnsherrn ergeben, zureichend zu Tat und Rat die er von ihnen erwartet . . er ohne Hochmut, Mißtrauen und Ungeduld, sie ohne Trutz, Tücke und Gier. Obwohl sie in ihrer stillen Richtigkeit nicht auffallen, bilden sie gleich hier den nötigen gedämpften Hintergrund wovon sich dann die bedrohlichen Ansprüche der herrischen Vasallen und die irreführende Ungebühr des Prinzen um so reger und farbiger abheben. Mit dem König zusammen vertreten sie und ihresgleichen den „Staat" wider die glänzenden, doch verderblichen Selbstsüchte der unbändigen, freien oder genüßlichen Personen, wider die Sonderwünsche und Sondergaben überhaupt. Sie stehen zu Heinrich IV. ähnlich wie später in weiterem Reich Maecenas und Agrippa zu Caesar Oktavianus — dieselbe zarte Gleichheit des Gebieters, fast ohne auch nur herablassenden Ton, dasselbe freundschaftliche Zutrauen, das selbst über den dienstlichen Verkehr hinaus das heimliche Gefühl und Wissen den Folgern aufschließt, dieselbe Höflichkeit des Herzens, die beim Befragen und Befehlen im Untergebenen den Gefährten ehrt und das nötige Herrentum durch willige Freundschaft wärmt und schmeidigt . . und dieselbe freie Ehrfurcht der Unteren vor dem König, gesichert durch ihre klare Anerkenntnis seiner staatlichen und persönlichen Hoheit, gerührt durch ihre Teilnahme an seinem Leiden und Sorgen — ein typisches Treuverhältnis zwischen einem gerechten und sei es unrechtmäßigen oder angefochtenen Fürsten und bewährten, aus Neigung, Pflicht und Klugheit zugleich anhänglichen Gehilfen. Das berühmteste Beispiel der Art in der Geschichte ist eben das: Augustus und Agrippa oder Maecenas . . dann Heinrich IV. von Frankreich und Sully, auch Wilhelm III. Oranien und Bentinck. Solche Paare gedeihen gern wo der Gebieter durch Gesetz oder Stufung oder Anfechtung von vornherein seinen Stützern und Schützern angenähert wird, in Lehnsfürstentümern oder bedingten Monarchien, selten in Despotien, wo der Gebieter durch Weihe, Macht oder Genie seinen Umkreis allzuhoch überragt.

Mit seiner höflichen Güte verbindet Heinrich IV. schon in der ersten Szene die würdevolle Repräsentation, getragen zugleich von dem Ernst eines verantwortlichen Walters, der Feier eines hohen Amts und der Scheu des Angefochtenen, der sich nicht bloßstellen darf, dem stete Selbstzucht und Hege des ursprünglich feurigen Geblüts Not und Natur geworden. Gleichsam grundiert ist aber die getragene Fürstlichkeit von dem unterirdischen Schicksalsschauer . . eben von Shakespeares tragischer Weisheit. Gerade dies Bedürfnis und diese Gesinnung muß besonders leiden an dem Treiben des Kronprinzen, der damit den König, den Vater und den ernsten Mann verletzt. Auch solche Spannung ist von vornherein zart, doch verhängnisträchtig angelegt in dem Ton schmerzlicher, nur mühsam beherrschter Entrüstung womit der König vom Sohn spricht, gereizt durch das unwillkommen glorreiche Gegenbild Percy. Gerade diesem König, der keinen unantastbaren Thron besitzt, der selbstlos Gesamtwohl und Dauer des Reiches erwägt und voll weiser Schwermut den munteren Weltschein leis verachtet, ist solch ein Erbe ein dreifacher Fluch . . er kann ihn weder streng züchtigen noch abtun, um der Dynastie und Zukunft willen, noch ihn verständnisvoll gewähren lassen. Er braucht ihn und kann ihn nicht brauchen, er muß ihn schonen als seinen Sohn, den er nicht begreift, und als Thronerben, der ihn schädigt. Seine ganze Macht krankt schon an diesem nächsten Übel der Person, der Sippe, des Staats, und jede äußere Not steigert noch die innere und wächst daran. Ihr düsteres Bangen und Fragen durchwirkt das ferne Pochen und Dräuen der Meuternden und der Murrenden. So scheinen und schatten in die Königs-sorgen und -nöte der ersten Szene, die nicht nur durch Bericht exponiert, sondern durch Gebärde und Stimmung, schon die beiden großen Gegner Prinz Heinz und Percy herein, deutlich genug um unsere Teilnahme zu wecken, nicht genug um sie zu befriedigen.

Aus dem lockenden Dämmer führen die beiden nächsten Szenen sie ins helle Licht . . den Prinzen, wie angekündigt, zunächst müßig in der munteren Gesellschaft seines feisten Verführers, beschäftigt mit witziger Narretei und Schelmerei . . den Percy in dem ungestümen Trutz und ungebärdigen Feuer worin der kühle Vater seine Ränke schmiedet. Diese drei Szenen gehören, mit ihrer selbständigen Fülle, doch zueinander und stimmen einander als Kontraste, wenn auch nicht als Antithesen. (Antithesen wirken nur durch die Gegensetzung selbst. Kontraste durch den Zusammenklang von vollen Eigenwesen, der ihre Gegensätze mit umspannt.) Sie enthalten in Menschengestalt bereits alle Kräfte deren Zueinander und Ineinander dann fünf Akte hindurch als

raumzeitliches Schicksal sich entwirkt. Doch nur dadurch daß die zweite Szene gerade von der ersten sich abhebt, des Prinzen offener Leichtsinn und heimlicher Rückhalt von des Königs Kummer und Gefahren, und von der dritten, dem Drang Percys und dem Plan der Verschwörer, gewinnt die lebensvolle Lustbarkeit tragische Weite und Tiefe. Und wiederum der König wirkt gewichtiger, ernster durch das Nachher, Percy heftiger, blitzender durch das Vorher des Prinzen und Falstaffs. Käme der Prinz vor dem König, so hinkte dessen Klage nach und die Spannung schlappte ab, vom unmittelbaren Sehen zum bloßen Hören. Des Königs Sorge muß das Treiben seines Sohnes vorbereiten, nicht umgekehrt . . käme aber Percy schon vor Heinz, so verlöre er den Zuwachs an Schnellkraft und Auftrieb, den ihm der Vorgang des Scheinträgen und Entspannten spendet. Heinz selbst aber gewinnt vom König her die Helle, vom Percy her die Stille, wodurch er weiter und tiefer reicht als beide und zum künftigen Sieger wird. Seine Helle würde fahl, wenn des Königs zunächst noch viel gehaltreicheres Düster sie überschattete und nicht vorher ankündigte, und seine Stille würde schlaff, wenn sie dem jetzt noch so blendenden Flug Percys folgte. Der König und Percy, ja selbst Falstaff überwiegen ihn einstweilen, und seine gelassene Kraft kündigt sich vorerst gedämpft und sachte, ja verschämt an, in der überlegenen Leichtigkeit seines Verkehrs mit Falstaff und in den Vorsätzen seines Selbstgesprächs. Doch die bloße Stelle wo er zuerst erscheint, nach dem weisen Vater und vor dem kühnen Percy, neben dem liederlichen Falstaff, die er doch alle beschäftigt, zeigt ihn schon als Mitte, geheimer, tiefer als die deutlicheren Gestalten. Dies nur ein Beispiel wie Shakespeares Drama Gestalt, Raum und Zeit zusammenschaut, und jeder Einzelheit, wie selbständig sie gelten mag, erst aus dem Gesamt ihren Sinn gibt.

Prinz Heinz wirkt von vornherein leise und gelassen, nicht durch Rang und Ruf, nicht durch Schicksalswucht und Tatensturm, sondern — wenn Goethes Wort in der Welt Shakespeares nicht zu zahm klänge — durch seine „reine Menschlichkeit", fähig jeder Versuchung, jeder Erhebung. Wenn Shakespeare oft spannt durch die Entladung des Wesens, das seine Träger sofort düster oder strahlend umwittert und sie mit dem ersten Wink dem großen Verhängnis bezeichnet, so läßt er seinen Heinz unmerkbar in die Teilnahme der Zuschauer gleiten, von Nachsicht, Wohlwollen, Mitmachen und Mitlachen lustiger Alfanzereien über die Aussicht seines Aufschwungs bis zur herzlichen Liebe und freudigen Verehrung. Auch er ist schon in der ersten Szene vollkommen da, doch nicht wie andere Helden ausgewachsen und sinnfällig, sondern

keimhaft und heimlich, geborgen in seiner simplen Sicherheit und verborgen zwischen grelleren und lauteren, steileren oder feisteren Gestalten, aufgehoben in seiner heldischen und lumpigen Umgebung. Wie er diese allmählich anschimmert und durchdringt, dann überstrahlt und übersteigt, derselbe der er von Anfang war, doch ein anderer als er schien, in sich selbst eines und vielfältig, immer neu nach außen, ein ganzer Mensch in jeder Lage, und nur die Lagen wechselnd, von der untersten bis zur höchsten, das ist diesmal Shakespeares Überraschungslust gewesen. Freilich kannte der Zuschauer schon die künftige Größe des leichtsinnigen Prinzen und so besteht seine Überraschung später nicht erst in dem jähen Aufbruch, im Fallen der Maske hinter der dann wie in Märchen der mächtige Zauberer oder der gute König vortritt, sondern in dem Wandel den man unwillkürlich mitgelebt und erwartet hat — wie man im Wachstum eines Knaben zugleich die vertrauten Züge und ein neues Wesen bestaunt, wenn man ihn als Mann wiedererkennt.

Shakespeare zeigte in leibhaftiger Fülle was man aus den Geschichtsberichten als leeres Faktum wußte, wie aus dem verkannten Lotterprinzen ein Heldenkönig wurde . . und auch hier mußte er aus dem Schatz seines eigenen Herzens schöpfen: aus seinem Leben zwischen Schein und Sein. Auch er, wie sein Liebling, gab sich vor Hoh und Nieder als munterer Gesell und bemakelter Spaßmacher und barg unter dem Mimenkleid den freiesten, stolzesten und tiefsten Sinn, das Geheimnis aller Weisheit und Größe, und auch er — wie tief er leiden mochte an des Volkes Spott und Geißel, woran Heinz nicht leidet — hatte hohe Geduld und breite Gelassenheit genug um auf seine Zeit oder seine Ewigkeit zu warten, mit traurigem oder lustigem Lächeln über die blöde Welt. Nicht gerade daß Heinz seine Schicksalsmaske wäre, ein bewußtes Bekenntnis, wie Prospero, der verbannte Magier . . doch freilich die heitere Ruhe und gespannte Stärke des heimlichen Herrschers, der im Schatten seiner Stunde harrt beim Spott und Krittel der Ahnungslosen, diesen gefährlichen und lockenden Zustand des mißdeuteten Genius füllen konnte nur wer ohne Eitelkeit seiner Würde gewiß, dem Schein überlegen, doch aller Leiden zwischen niederem Schein und edlem Sein kundig war.

Die Gabe der tiefen und reichen Naturen, daß sie — wie mächtig auch geschwellt — warten können, der lange Atem und die fruchtbare Muße noch im Drang der Pläne und ungeborenen Taten, kennzeichnet unter den Helden Shakespeares besonders den Prinzen Heinz. Sein Vater sinnt in sorglicher Unrast den Ereignissen vor und nach, den Überraschun-

gen des Kriegsglücks . . Percy, ein feuriger Renner, ist kaum zu halten, stampft und schnaubt, und bis in sein Stottern hinein bebt sein Ungestüm, gehetzt von künftigen Abenteuern, die Gegenwart verstürzend . . noch die langsameren, zäheren Verschwörer, Northumberland, Worcester, Glendower beschleunigt das Gefälle ihres Vorsatzes, wie den König sein mühseliges Auf und Ab, und den Heißsporn der steile Anstieg. Nur Heinz weilt auf ebener Bahn, und wenn die gehetzte Zeit vom Staatsrat seines Vaters oder vom Kriegsrat der Verschwörer in seine Kneipe kommt, so scheint sie zu verschnaufen. Noch ehe man den Inhalt seines Plauderns mit Falstaff vernimmt, spürt man sein müßiges Tempo: und dies Tempo ist eine prinzliche Haltung, fast Eigenschaft, beruhigend an sich, beunruhigend im Drang solchen Vorhers und Nachhers. Während das Land zittert von Waffenhatz und Ränken, neckt der Thronerbe den feisten Ritter, spottet des ernsten Hofs und erörtert launig die gemeinsamen Streiche. Doch gerade sein Verkehr mit Falstaff verrät von vornherein aus welch anderer Quelle seine Muße kommt als die seines Schmarotzers. Falstaff braucht keine Zeit zu ernsten Geschäften, weil er ganz außer oder unter ihnen sich fristet . . Heinz wird im Notfall immer Zeit genug finden, ja erschaffen, weil er über ihnen steht, wie über dem wüsten Treiben, und nur die stumpfen Zuschauer, die Ton und Gebärde nicht erraten, bedürfen seiner ausdrücklichen Beschwichtigung:

> Ich kenn euch all und unterstütz ein Weilchen
> Das lose Treiben eures Müßiggangs.
> Doch darin tu ich es der Sonne nach,
> Die niederm schädlichem Gewölk erlaubt
> Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt.

Dieser Spruchzettel ist mehr ein Bühnenerfordernis, mehr „primitive" Selbstauslegung, wie die Yorks und Glosters — ein Wink ad auditores, als ein dichterischer Einfall, eine der wenigen Flachheiten womit Shakespeare dem Verständnis der Harthörigen, vielleicht auch der sittlichen Schulmeister nachhilft, damit sie nicht von vornherein seinen Liebling mißdeuten und mißbilligen, sondern warten, bis er seine Pflicht tut. Es ist des Dichters Meinung, die er hier — gestalterisch seicht, ja mit falschem Ton — als des Prinzen Absicht kundgibt, eine deiktische Randglosse gleichsam, versehentlich in den Text geraten wie bei allen humanistischen Lehr-szenikern und noch bei Schiller und Hebbel, bei Shakespeare fast nie. Ja, dieser Wink könnte fast des Prinzen Gestalt stören und entstellen, wäre er nicht sonst rundum so überschüssig echt und geheim in Ton und Haltung beschworen. Denn solch ein Vorsatz, erst

den Lumpen zu spielen, um nachher desto heller als Held zu strahlen, wäre selbst eine lumpige Heuchelei, ganz unmöglich einem echten Helden, sogar einem ausschließlich politischen, und gar einem vollmenschlich regsamen wie dem Heinz . . denkbar höchstens zu einem bestimmten einmaligen Zweck wie die Torheit des Brutus oder der Wahnsinn des Hamlet, niemals aufs Geratewohl künftigen Lebens. Allenfalls könnte ein Held der seinen gemäßen Wirkraum noch nicht gefunden und die Wartezeit lieber vertändelt als vertobt, wie der junge Caesar, Friedrich, Mirabeau, Bismarck, die heimliche Scham wegtrösten mit solchem Vorblick auf die gewisse Zukunft der Offenbarung, und so gälte vielleicht des Prinzen Selbstgespräch, wenn man es überhaupt naturalistisch psychologisch nehmen dürfte statt bühnendeiktisch . . als Ausdruck der Gestalt statt als Hinweis des Gestalters. Dann wäre hier, für den Begriff der Schwerbegreifenden, die dunkelglühende Gewißheit der Bestimmung und der Zukunft, die jedem Schicksalsmenschen aus seinem Kräftetrieb und Wirkwillen selber aufleuchtet, verflacht und verfasslicht zur Bewußtheit eines Zweckhandelns und Zielstrebens, seine naive Stärke, die allen Umständen spielend überlegen bleibt, zur klüglichen Arbeit am meßbaren Ertrag.

Doch nicht so geschieht das Wachstum der Verborgenen und ihr Erwachen aus dem nährenden Schlaf, und nicht so rechnerisch läßt sich Shakespeares Heinz mit dem Unterreich ein. Vielmehr mischt er seine Höhe, seinen Geist und seinen Adel freigebig munter ohne Einbuße, ohne Mühsal und ohne Rücksicht, und genießt den Witz und den Saft des prächtigen Sinnenkolosses, als eine Lebensgegend unter anderen, herablassend, nicht heruntergekommen, der Höhe immer sicher und deshalb nie besorgt um sie. Was ihn mit Falstaff verbindet ist übrigens nicht dessen Mast und Lust, nicht sein niedriges Genießen, nicht seine Gegenstände, Wein, Weib und Geld, sondern seine Zustände, sein Witz, der noch niedrige Streiche in funkelndes, schwebendes Spiel verwandelt, und sein Geist, der ihn über seine eigene Gemeinheit fast weise erhebt. Wenn der Geist dieses schwachen Fleisches auch nicht willig ist, so ist er doch einsichtig, und was den jungen Helden vielleicht noch mehr lockt, schnellkräftig, nie schlaff und schwammig . . gestählt und schwingend durch den beständigen Kampf gegen Zucht, Recht und Sitte, deren Vorurteile er zwar verlacht, doch benutzt, und deren Waffen er meidet oder fälscht. Wenn er etwa den Ton der Prediger oder Schulmeister nachmacht, den salbungsvollen Bibel-prunk oder schönredigen Petrarkisten-pomp, oder später die entrüstete Vater- und Königswürde, so sind das nur stilistische Gebärden seiner steten inneren

Bereitschaft wider die Gesetze die er verletzt und deren Vertreter ihn am meisten ärgern und bedrohen. Nicht so sehr die Ritterwerte als die Bürger- und Pfaffenwerte befehdet er zunächst mit seinem Tun von außen, mit seinem Meinen von innen, mit seiner parodistischen Rede .. und das begünstigt der Prinz, auch er als Ritter und Held kein Freund der Enge und Starre. Die Ritterwerte dagegen verhöhnt Falstaff nicht sondern spielt sie mit freundlicher Laune, nicht ironisch, sondern humoristisch .. er anerkennt sie ja und entlastet sich vor ihnen mit dem Zwinkern und Achselzucken des Eingeständnisses und Einverständnisses. Er entnimmt ihnen was er erreichen kann, nämlich das alte Stegreifrecht des „Reitens und Raubens" und läßt ihr schwieriges Geheiß „noblesse oblige" beiseit. Und Heinz, der ihm beifällig zulächelt wo er der Bürger und Pfaffen spottet, lacht ihn derb und unbarmherzig aus, wenn er den Ritter mimt, und sein eigen Ideal durch frechen Lug und feigen Trug schändet. Doch ob er lächelt oder auslacht, immer genießt er Falstaffs unerwüstliche Kraft des Spielens, sei es nun des Nachspielens oder des Vorspielens oder des Mitspielens — schließlich eine geistige Kraft die auf einer gewaltigen Sinnlichkeit wuchert und sich so breit entfaltet, weil weder Anstand noch Pflicht sie hemmt. Weniger der sinnliche Genießer als der geistige Spieler ist Heinrichs Gesell und Verführer, und sein wie des Dichters Verwandter — doch freilich kann solch lebensvolles Spiel, das nicht nur Worte und Witze mischt, sondern Wesen zaubert, nur auf dem Grunde der üppigsten Sinnlichkeit gedeihen, und wiederum nur ein weiser oder starker Mensch kann solch ein Schwellen und Strotzen bändigen wie Heinz und sein Dichter .. zu Staat oder Kunst.

Wo solch ein Genius der Zucht und der Form den Genius der Unzucht und des Unmaßes nicht aufwiegt, da entsteht aus der Sinnenfülle kein Held, sondern ein saftiger Lump, und aus der ihr gemäßen Spielkraft kein Dichter, sondern ein funkelnder Spaßmacher und Gauner. Doch ungehemmt wie im Schlimmen ist Falstaff auch im Lustigen, und seine Schelmenfreiheit sprüht wie von Schmutz auch von Witz. Falstaffs gewaltiger Wanst — zunächst nur ein fleischliches Zeichen der Fülle — will nicht fleischlich passiv verstanden werden, sondern geistig-aktiv. Man hat meist, zum Teil verführt durch den sinnlichen Eindruck seiner Bühnenerscheinung, zum Teil durch seinen Stammbaum vom Bramarbas der antiken Komödie, mehr das gesehen was er mit vielen teilt, seine massive Gemeinheit, als das was ihm, von Shakespeare her, allein eignet: seinen Sinn-reichtum. Er überragt die gewöhnlichen Bühnenschmarotzer an Geist des fetten Lebens so sehr wie Prob-

stein oder der Narr des Lear die gewöhnlichen Pickelheringe, und man weiß noch nichts von seinem Wesen, wenn man die Gattung bezeichnet der er scheinbar zugehört: nicht sein dicker Bauch unterscheidet ihn, sondern der beschwingte Kopf auf solcher Bürde, so heller Verstand bei so dumpfen Begierden, und vielleicht noch mehr, daß dies „Bei" kein „Trotz" sondern ein „Wegen" ist. Sein Witz schärft sich an seinen Lastern, sein Hirn nährt sich von seinem Fett, und sein Wesen reicht vom schmierigen Trieb bis zum glitzernden Sinn. Sein Umfang und sein Überschuß, in den unteren Lagen des Menschtums, halten den Prinzen und den Dichter und uns bei ihm: in Sinnlichkeit und Verstand herrscht er unbeschränkt, solange er nicht übergreift in Seele und Vernunft, solange er Kneipgenoß bleibt oder im Krieg nur Mitmacher und Nutznießer.

Der Prinz reicht so weit zu ihm herab und in diesem breiten Felde tummeln sie sich gemeinsam: denn Heinz gehört sowenig wie Shakespeare selber zu den mürrischen Eiferern die um ihrer eigenen Tugend willen süße Torten und Wein verbieten wollen. Der Bereich Falstaffs gehört zum vollen Leben das er sucht, nur ist er für ihn nicht das ganze Leben wie für Falstaff, sondern aufgehoben in dem Bereich der königlichen Gedanken und der heldischen Taten. Dort sieht und anerkennt er seinen Vater und seinen Mit- und Gegenwerber Percy. Er allein haust vertraut in allen drei Bereichen und weiß die Stunden einzuteilen und abzuwarten für Falstaff, für seinen Vater und für Percy, die vorläufigen und die gültigen, die flüchtigen und die tüchtigen. Sobald Falstaff auch nur an die oberen Lagen rührt, weist er ihn leicht oder derb, zuletzt streng in seine Schranken: sobald Falstaff den Ritter oder gar den Rat und Führer spielt . . und er versteht von des Prinzen Höhe gerade genug um sie zu nutzen, und von seinen Werten genug um sie zu spielen, halb scherzhaft halb ernsthaft, nicht genug um sie zu verwirklichen. Aus der Spannung zwischen seinem Sinnen- und Verstandes-überschuß und seinem Seelen- und Vernunft-mangel zieht er seine lustigsten Einfälle und Spiele, doch eben daran scheitert er zuletzt. Jedes in seiner Art Vollkommene, sagt Goethe, geht über seine Art hinaus, und so überschreitet der vollkommene Triebmensch Falstaff seine Art unzulänglich nach oben ins Ritterliche.

Umgekehrt überschreitet der vollkommene Held Heinz seine Art nach unten, und durch dies Überschreiten begegnen und verstehen sie einander. Aber Heinz kommt von oben und der Abstieg aus seiner Heimat erholt, entspannt, erleichtert ihn nur, ohne ihn zu erniedern. Falstaffs Übergriff entfremdet und verzerrt ihn und muß mißlingen. Beim

Helden und König Heinz hat er nichts zu suchen, nur beim müßigen und munteren Prinzen, der sich den Überschuß solch eines lustigen Rats gestatten darf, doch nicht solch eines ernsten Rats. Falstaff ist witzig und Anlaß für den Witz aller die ihn kennen, und Witz ist ein herrlicher Zeitvertreib sogar und gerade für einen Fürsten . . doch was soll Falstaff ernstlich mit dessen Ernst, oder was soll dessen Ernst noch mit Falstaffs Späßen und Genüssen! Sobald Würde und Gewalt ruft, muß Falstaff schwinden . . solange des Prinzen Laune waltet, kann er ihn brauchen, und noch sein Heldentum darf ihn dulden . . im Wirtshaus ist Falstaff prächtig, auf dem Schlachtfeld komisch, im Staatsrat unleidlich. Doch soll man ihn weder einseitig von seinen Anfängen her preisen noch einseitig von seinem Ende her schelten. Er gilt für Shakespeare was er Heinz gilt: eine Stufe, eine Stunde, ein Bedürfnis des vollen Menschen, als solche bejaht, doch weder verherrlicht noch verworfen. Er ist eine notwendige Funktion des Heinz, und erst von diesem aus wird er Licht oder Schatten. Und gerade Falstaffs Eigengewicht erhöht den Prinzen, die leichte Hand womit er diese Masse von Fleisch und Geist lenkt und zuletzt abschüttelt.

Schon die erste Szene enthält ihre ganze Art des Verkehrs, die sich gleich bleibt bis zur Thronbesteigung Heinrichs V.: Falstaff ist reicher und reger an Einfällen und sich dieses größeren Reichtums als seiner einzigen Stärke gegenüber dem läßlichen und meist lässigen Gönner bewußt, den er zu bevatern oder zu beonkeln scheint, immer mit einer letzten, ihm kaum bewußten Scheu vor dessen höherer und darum ihm geheimer Art. Nicht der Prinzenrang, sondern der Seelenrang hält einen zarten, beinahe unmerkbaren Abstand zwischen Heinz und Falstaff — ja den Standesunterschied verwischt er ohne höfische Skrupel mit dem polternden Freimut und der saftigen Narren- und Lumpenfreiheit die der Prinz ihm nicht nur gönnt, sondern gerade herausfordert. Doch wie dreist Falstaff sich anbiedert, und gelegentlich auftrumpft, so ist er vor ihm wirklich eine „Memme aus Instinkt", und seine zärtliche, fast ehrfürchtige Neigung verbirgt sich noch hinter seinem Zanken, Schmollen und Tätscheln, das nicht dem Amt, sondern nur der Person gilt. Seine ausgelassene Vollnatur nimmt keine gesellschaftlichen Gesetze, also auch keine Standesunterschiede ernst, wennschon sein scharfer Weltverstand sie gelegentlich nutzt . . doch Naturunterschiede empfindet er mit fast tierischer Sicherheit: die Bardolph und Pistol, die Dortchen und Frau Hurtig, Bullenkalb und Warze, die Schaal und Stille duckt, lenkt oder verbraucht er einfach wie ein animalisch kräftigeres Geschöpf und weidet sich an dem Gefühl seines stärkeren Wesens, wie der Hahn

unter Hennen, der Wolf unter Schafen, der Fuchs unter Hasen .. oder auch, nach seiner eigenen Wahrnehmung, wie die Muttersau unter Ferkeln — so sieht er sich neben dem Pagen. Sobald aber Heinz in der Nähe ist, spürt er den jungen Löwen: er weiß wohl wieviel er sich diesem gegenüber herausnehmen darf, nämlich fast alles .. doch das Gefühl der Unterlegenheit wird er trotz dem Gefühl seines Reichtums nicht los, ja sein beständiges Sprühen und Strotzen gerade vor dem Prinzen muß ihn zugleich über jene leise Scheu hinwegtäuschen und den Prinzen locken, einwickeln, betäuben, angleichen.

Er spürt daß dem Prinzen seine bloßen Triebe, ohne Geist, nicht genehm wären, und wie wohl Halbnarren sich verrückter stellen als sie sind, so betont, ja übertreibt Falstaff vor dem Prinzen seine Lumperei, um ihn durch Lachen vom Ärger abzuhalten, so etwa, wenn er ihm vorschlägt nach seiner Krönung die Galgen abzuschaffen. Seine Scherze sind nie gequält und erzwungen, weil sie ja aus dem Überschuß kommen, aber sie sind vor dem Prinzen zudringlicher und lauter, nicht mit solch selbstverständlichem Behagen wie unter seinesgleichen oder Geringeren: weil er fühlt (wohl kaum weiß) daß er den Prinzen verlieren würde, sobald er nicht mehr durch Witz ihn hielte. Denn Falstaffs Triebe reichen dazu nicht.

Heinz erholt sich vielleicht einmal von Amt und Stand in kreatürlicher Ausgelassenheit, doch das begründet keine Gemeinschaft wie die Freude am lustigen Geistspiel das er bei Falstaff findet, und das eben nicht nur ein Abtun ist, sondern ein Zuwachs. Sein Ende zeigt, durchaus nicht als jähe Überraschung für den der ihren Verkehrston immer recht vernommen, wie begründet Falstaffs heimliche Scheu vor der Fremdheit seines Heinz war .. und wie all sein Witz dieser höheren Natur nichts mehr sagt, sobald ihr eigenes Werk ruft. Heinz liebt Falstaff nicht, er fühlt sich manchmal wohl in seiner Nähe und bestaunt seine Einfälle — kurz Falstaff unterhält ihn, solange er nichts Wichtigeres zu tun hat, und dem öd-ernsten Hof zieht er das natürlich-muntere Schelmentum vor, bis er Schwert und Krone würdig tragen kann. Und wie weit er sich auch herabläßt, nicht ein Nu verliert er in Ton und Miene das Gefühl und das leise Fibern der Hoheit und der Seelen-ferne bei aller Sinnen-nähe, die er in seinem ersten Selbstgespräch unnötig klar aussagt, und je mehr er sich von Falstaff bieten läßt, desto deutlicher wird er sich selbst. Ohne dies Verhältnis zu Falstaff stiege sein Heldentum und sein Herrschertum freilich nicht so bezaubernd herauf: es entbehrte der reichen Leichtigkeit, der heiteren Gnade, die ihn vor seinem Vater und vor Percy auszeichnet .. selbst in seiner Aristie „Heinrich V." zehrt

er mehr noch von dem Glanz seiner Falstaff-jahre als von seinen eintönigeren und hochtrabenderen Haupt- und Staatsaktionen in Frankreich. Falstaff ist wirklich die dicke bunte und trübe, zugleich dämpfende und klärende Wolke von der die Sonne sich glorreicher abhebt.

Zwischen ihm und Falstaff, dem nachlässigen Prinzen und dem unwiderstehlichen Lumpen, steht sein Page Poins, der mit ihm die muntere jugendliche Anmut teilt ohne das Fürstentum, und mit Falstaff das unverantwortliche Schelmentum, bei ihm zur bloßen Schalkheit gemildert und verdünnt, ohne dessen sinnliche Geistesfülle. Ihn hat Heinz wirklich gern, mit der leutseligen Neigung zum Spielkameraden den er zwar weit übersieht, aber nach Geblüt und Regung begreift, nicht wie den Falstaff als einen glänzenden Unterhalter und Wunderburschen mit Herablassung, Fremdheit und Staunen. Mehr noch als der massige Falstaff, mehr als der heimliche Herrscher Heinz vermittelt Poins, nach jeder Seite hin behend und munter und locker, den Dunstkreis von leichter Muße und bequemer Grazie dessen gerade diese erste Heinz- und Falstaff-szene, ohne Fortgang des Geschehens, doch entscheidend für das Gebaren und Erscheinen, im Zusammenklang des Ganzen bedarf.

Der folgende Auftritt, beherrscht von Percy Heißsporn, vollendet die Exposition und bewegt zugleich die Personen aus ihren Zuständen in die Handlung hinein, der Gegensatz gegen die beiden vorherigen, gegen des Königs gehaltenen Ernst wie gegen die unverantwortliche Prinzenkumpanei. Noch einmal erscheint der König, diesmal gereizt und drohend gespannt, wie der gekränkte Bolingbroke aus „Richard II.“, seinen heimlichen, fast schon offenen Widersachern unmittelbar gegenüber: er bedient sich seiner Königswürde als einer Waffe, etwas zu heftig .. mit dem leisen Übermaß, das die innere Unsicherheit verrät, betont er seine Milde und deren Mißbrauch durch die undankbaren Vasallen:

> Ich will hinfüro mehr ich selber sein,
> Mächtig und furchtbar mehr als meine Art..

Er zeigt damit eine Blöße und seinen Unmut, daß man ihn als Person und nicht als König voll nimmt. Sofort bekommt er von Worcester, dem dreistesten und herrischsten der Meuterer, die Antwort die seine Wunde am meisten brennt: den Wink wie und durch wen er emporkam, das Pochen auf die Dienste der Forderer — diesen Knick in seiner Krone. Der ganze Krieg der die nächsten Akte durchschüttert bebt schon vor in dem kurzen bösen Wortwechsel des angefochtenen Königs mit dem verbissenen Anmaßer. Worcester ist von den Unzufriedenen zwar nicht der kühnste, klügste oder stärkste, aber am meisten unzufrieden .. Unzufrie-

dener, Abtrünniger, Verschwörer schlechthin und mehr als die anderen von seinem Haß beherrscht, der Besessene eben dieser einen Leidenschaft, woraus ihm Gewicht und Tragik wächst, eine Cassius-natur in britisch feudalen Formen. Northumberland ist kein eigentlicher Hasser, sondern ein unbedenklicher Streber großen Stils, reich und klug genug zur zweiten Stelle dicht unter der ersten, zu der ihm der echte Königssinn fehlt, durch seinen ruhelosen, doch langsamen und zähen Ehrgeiz aus jedem Halt der Treue emporgetrieben, deshalb ein geschickter Hetzer und Helfer und ein unverlässiger Freund, ein schlauer Ränkeschmied, kein Kämpe im Guten und Bösen, hinterhältig auf sich selbst bedacht . . mit seiner fast künstlerischen Lust am haßlosen Ränkespinnen, seinem diplomatischen Spieltrieb eine Stütze für jedes heimliche Unternehmen, ein Schaden für jedes offene Wagnis. Gründe zum bösen Spiel, zum Abfall und zum Zwist fehlen einem solchen Charakter nie — und niemals die geistigen Mittel, einnehmendes Wesen, schmeidige Blicke und Worte, Übersicht, Durchblick, Witterung der Vorteile und Nachteile, Personenkenntnis und Personenbehandlung. Shakespeares Northumberland ist immer großer Herr, in Reden und Gebaren höflich, gewinnend, angenehm, im Handeln voller Hintergedanken, ohne den Rückhalt eines festen, in sich selbst sicheren Herzens, ohne vollen Haß wie ohne volle Liebe. Daran verdirbt er zuletzt, in einer doch heldischen, nicht höfischen und nicht bürgerlichen Welt, mitgerissen in das Schicksal der Hasser und Kämpfer, die er klüglich entfesselt und hemmt. Neben Worcester, dem Groller, und Percy, dem Streiter ist er der Verschwörer fast aus Liebhaberei und Beruf, doch auch — und dadurch wird er tragischer als er nach seinen bloßen Zwekken und Trieben wäre — aus Verhängnis: über ihm hängt der Fluch Richards II. . . ja vielleicht ist sein ganzer Wille schon geprägt und belastet von dem Unfrieden, dem Gefühl wenn nicht Bewußtsein der Schuld die ihn an Heinrich kettet, und seine Eigenschaften mit allen Anlässen oder Vorwänden des Abfalls vollstrecken nur das tiefer begründete Gesetz das Richard II. hellseherisch formuliert in seiner schmerzlichsten Stunde, in der schändlichsten Stunde des Northumberland:

> Die Liebe böser Freunde wird zur Furcht,
> Die Furcht zum Haß, und einem oder beiden
> Bringt Haß Gefahren und verdienten Tod.

Durch diese dämonische oder lebensgesetzliche Bindung an Heinrich IV. den tragischen König und an Percy den tragischen Jüngling, den er mit in seine Schuld und in sein Verderben reißt, steigt auch Northumber-

land aus der gehässigen Willkür eines listigen Verräters, der ohne staatliche Ziele und ohne leidenschaftliche Besessenheit Unheil stiftet, in die reinere Höhe seines Opfers. Er untersteht einem überpersönlichen Befehl der seine Schuld als Sühne fordert, auch ihn umwittert der Judasfluch, er ist eingelassen in ein Mysterium, und wenn Shakespeare ihn trotz seiner falschen und sogar feigen Taten mit glänzenden Eigenschaften ausstattet, so ehrt er damit eben jenes Verhängnis dem er kein niedriges Opfer bringen durfte. Diese Verhängnis-kindschaft ersetzt bei seinem Northumberland die Weisheit, das Heldentum oder die Leidenschaft.

Doch so wichtig er für die Handlung ist: als Gestalt dient er zur Folie seines Sohnes Percy, dessen Flamme wiederum nur den Glanz des Prinzen Heinrich hebt. Wir sind seit der ersten Szene auf den jungen Sieger vorbereitet, der den König für seinen Sohn beschämt .. nun kommt er selbst, unter den älteren würdigen und zumal politischen Herren ein Jüngling, überströmend, ja überstürzend von frischem Drang und derber Schnelle, ohne Hinterhalt, ohne Bedacht, ohne Berechnung ganz erfüllt vom Eifer des gegenwärtigen erregten Augenblicks und der hitzigen Vorstellung des Vorher und Nachher. Sein Willensfeuer glüht nicht stetig still, sondern flackert in bunten Rauchwolken der Phantasie, die bei ihm so stark und überschüssig ist wie die Tatkraft selbst. Beide sind untrennbar in ihm verbunden und gehen zusammen durch, nicht gezügelt von der Klugheit oder der Weisheit. Doch der Schwung und die Gewalt beider Gaben, die zielwütige Stoßkraft des jugendlichen Täters und die flügelweite Schnellkraft des jugendlichen Dichters, verherrlichen ihn in jedem Kreis .. neben ihm wird der König trüb und müd, und sein gescheuter Vater fahl und karg, all die Staats- oder Hofleute, deren jeder ihn an Einsicht, Erfahrung und Verstand übertrifft, fühlen teils willig teils widerwillig oder sorglich seinen Zauber wie einen Vorrang und huldigen ihm, vorsichtig lenkend, mahnend, fordernd. Nur der König macht seine väterliche und herrscherliche Würde wider ihn geltend und treibt ihn dadurch den Meutrern in die Arme.

Diese herrische Seele, von unbedingten Kräften getrieben, läßt sich nicht binden, nur überwinden von einem ebenbürtigen Heldentum, worin Weisheit mächtiger ist als Phantasie: eben von Heinz. Von der unbändigen Phantasie aus hat Shakespeare den Percy gefaßt und erhöht über die bloßen Haudegen wie über die bloßen Ränkespinner. Wie der Dichter selbst besessen von Gesichten der Vergangenheit oder der Zukunft, so ist Percy trunken von den Bildern der Unbill und der Vergeltung. Auch von ihm gilt die Beschreibung des Poeten aus dem „Sommer-

nachtstraum", nur ist bei ihm das Dichten ein Trachten, das heißt ein Sprühn der Tat, nicht des Werks. Für selbständige Poesie als Spiel und Kunst hat er keinen Sinn, er genießt nicht die Früchte der Phantasie, sondern treibt oder leidet ihr Schwellen, und seine Phantasie ist drastisch, nicht elegisch wie die Richards II. oder monodisch wie die des Macbeth, um nur zwei Helden Shakespeares zu nennen worin die überschüssige Phantasie die Tat fördert oder hemmt. Er kann nichts einfach melden, erörtern oder vorschlagen: er verwandelt es in ein Getümmel von Gleichnissen weit über den hiesigen Anlaß hinaus. Sein Bericht über die Verweigerung der Gefangenen, eine amtliche Rechenschaft, wird eine bunte, ins feinste und gröbste ausgeführte Fratze des Boten, sein Geist wiederholt zornig die ganze Szene selbst deren Grund man nur erfragt, den Modekrämer mit dem Bisambüchschen zimpernd auf der blutigen Walstatt, das müßige Gewäsch zwischen Leichen .. die volle Stimmung des Geschehens statt dem nackten, sachlichen Ergebnis. Wenn nur Mortimers Name fällt, dann fällt ihm die ganze gemeinsame Kampfmär ein, die Schlacht am Severn, und er spielt sie mythisch wild und üppig vor und nach, weitab von Anlaß und Bedarf, mitgerissen vom tätigen und tatenträchtigen Gedächtnis oder vom ungestümen Wunsch, wenn er sich ausmalt wie er den König ärgern wird mit Mortimer und immer wieder Mortimer, wie Gefahr sich verkörpert und die Ehre, das Dräuen und das Locken. Kein Geschehn, kein Vorsatz, keine Person die er nicht genau und rasch dramatisiert und agiert, nicht in schwelgendem Beschauen, sondern in fiebriger Hatz: wie er die ertränkte Ehre bei den Locken aus der Flut zieht oder vom Mond reißt, oder wie Bolingbroke einst lächelte und schmeichelte — immer schaut er aufreizende Bilder vor sich und geberdet sie mit allen Gliedern und Fasern.

> Er stellt sich eine Welt von Bildern vor,
> Doch nicht die Form dess was er merken sollte,

rügt sein Oheim Worcester, und sogar sein Vater fährt ihn einmal an durch seine Ungeduld selbst angesteckt:

> Ei, welch ein bremsgestochner jäher Tor
> Bist du, in diese Weiberwut zu fallen —
> Hängst an die eigne Zunge nur dein Ohr!

Beide Vorwürfe treffen dasselbe: die Allmacht der tatsüchtigen Phantasie. Percy lebt und webt im Schaun des Getanen oder zu Tuenden, verstockt jedem Denken und Merken das ihn festhalten soll, zumal abgezogenen Gründen und Zwecken. Er ist nicht eitel, selbstgefällig oder ichsüchtig, nur besessen von seinem Selbst, wie der Dichter vom

Werk, der Held von der Tat, die Mutter vom Kind — von einem sprengenden Es das aus dem Ich Dasein will.

Alle Gestalten Shakespeares haben Phantasie und Wortgewalt, nämlich seine eigne — noch der spröde Coriolanus, der keusche Brutus und der kalte Richard III., so deutlich sie sich durch ihre phantasie- und redefeindliche Art abheben von den üppigeren oder behenderen Sagern, empfangen doch von ihrem Schöpfer Sinn- und Sichtschnelle genug zum Wetteifer mit den berühmten Rhetoren. Coriolans Kornrede, Richards Schlachtrede hat rein als Rede, nicht einmal als Dichtkunst betrachtet, kein Cicero und Mirabeau überboten. Karg und nüchtern sind solche Krieger und Rechner nur innerhalb ihrer Welt, deren Armut noch Fülle Shakespeares bleibt, und immer wieder muß man den Irrtum abwehren, er habe wirkliche Menschen fremder Welt abgeschrieben, statt wirkliche Menschen seiner eigenen zu schaffen. S e i n e Höhe und Fülle unterscheidet noch seine Wichte und Schufte von denen des Alltags, nur das Verhältnis von reich und karg, erhaben und nieder gleicht in seinem gesteigerten Kosmos dem uns gewohnten, weil die Bildungsgesetze der Natur potenziert, nicht verzerrt und verschoben seiner Seele eingeboren sind.

Unter Shakespeares Tätern ragen einige eigens durch den tragischen Überschuß an Phantasie hervor, jeder durch ein andres Mißverhältnis zwischen der Tatkraft und der Schau- oder Traumkraft: Richard II., Percy Heissporn und Macbeth.. man kann noch den Hamlet, vielleicht den Brutus dazu rechnen, wenn man zur Schaukraft ihren überschüssigen Tiefsinn rechnen will. Daß hier eine eigene Spannung des Dichters am Werk ist gewahrt man, und errät es noch aus Hamlets Worten über die rechte Mischung von Blut und Urteil. Richard II. versäumt und verspielt in schwelgerischer Selbstbespiegelung die Herrscherpflichten. Den Macbeth treibt seine vorwegnehmende und vergrößernde Phantasie in Schuld und Schauder, weniger eine Geistesgabe als eine Naturmacht wovon die Menschenseele überflutet wird. Durch ihr Voreilen und Steigern ist die Phantasie Percys der des Macbeth verwandt, und durch ihre Tatsucht: auch bei Macbeth führt das Gesicht die Hand, während es bei Richard II. die Hand lähmt. Doch reicht Percy nicht über das Menschliche hinaus in das vorgestaltliche Geheimreich der Mächte, seine Einbildungskraft wird nicht gespeist aus Quellen jenseits seines Willens und Wissens, sondern deckt sich mit seinem persönlichen Drang. Bei Macbeth wie bei Percy sind Traum und Tat untrennbar verbunden, doch treibt bei Macbeth der Traum die Tat, bei Percy die Tat den Traum, den Bilderschwarm der die Tat umgibt. Seine Phantasie geht ins Genaue,

Helle, Einzelne, die des Macbeth ins Dunkle, Ferne — Macbeth verdeutlicht sich das Drunten oder Droben und transzendiert die hiesige Stunde ins zeitlose Graun, Percy reißt noch die Ehre und die Gefahr dicht heran und malt sich das Gestern und das Morgen in seinen ungestümen Nu hinein. Beiden aber ist die Phantasie Helferin des Handelns mehr als die Vernunft, die geistige Form worin ihre Leidenschaft sich äußert, und dies — Umfang oder Hang ihres Willens beiseit — unterscheidet sie von Shakespeares eigentlichen Tätern wie von seinen eigentlichen Betrachtern oder Fühlern. Richard III., Heinrich IV. und Caesar Oktavianus haben nie mehr Phantasie, Vorstellungs- und Darstellungskraft als ihre Aufgabe erfordert, und ihr Schauen steckt der Klugheit oder Weisheit oder Schlauheit nur ihren Wirkraum ab, ohne ihn mit Lock- oder Schreckgesichten zu erfüllen. Othello, Coriolanus, Antonius handeln mehr soldatisch als politisch, mehr animalisch als geistig .. unmittelbar unter der Eingebung ihres Triebs, der erhitzt oder verblendet werden kann durch die Leidenschaft, doch nicht geschwellt oder verwirrt durch die Phantasie, so wenig wie gezügelt oder gelenkt durch die Vernunft. Geborene Krieger stehen sie den geborenen Staatsmännern gegenüber und den geborenen Spielern, Träumern, Denkern: Hamlet, Richard II., Brutus, Prospero, Macbeth. Heinrich V. allein hält all diese Gaben, die freilich nie so glatt getrennt sind, im Gleichgewicht. Percy gehört mehr zu den Kriegern, den Rittern, mit einem Überschuß oder Unmaß von Phantasie, wie der seiner animalischen Struktur nach ihm verwandte Bastard Faulconbridge mit einem Zuschuß von Vernunft. Unter den Soldaten Shakespeares ist Percy der poetische. (Doch will dieser Umblick keineswegs die Gestaltenfülle Shakespeares ordnen, sondern nur den Percy abgrenzen und verdeutlichen .. mit den heut üblichen Typen- und Beziehungsnetzen faßt man solches Leben nicht.)

Wie fast alle gefühls- oder traum- oder triebgejagten Helden Shakespeares verstrickt auch Percy sich mit verstand- oder vernunftgelenkten, diesmal zu gegenseitigem Verderben. Percys Frankheit und Gradsinn müßten seinen Vater und Ohm beim Ränkespiel hemmen und belasten und man spürt wie schwer er von vornherein zu gewinnen wäre, wie verlegen sie ihn umschweigen. Da reizt ihn der König, genötigt zugleich durch sein Amt und die eifersüchtige Furcht vor dem Thronrecht des Mortimer, dem Fluch seines Thronraubs, auch er verstrickt zwischen dem Anspruch seines Herrschverdiensts und dem Mangel an Königsgnade, und nun entflammen den Jüngling Zorn und Grimm, weit über das kühnste Hoffen und das zage Zetteln seiner Älteren hinaus. Er will die Vergeltung, denn er kann nicht durch Gefühl und Rede sich sättigen,

nur durch Tat, und nun brennt ihn die heimliche ihm selbst bisher kaum bewußte Schmach die als Helfer, ja als Schergen und Henker dieses Mannes die Seinen befleckt vor Gewissen und Welt. Nun spricht er frei und wild aus eigner Wut die Gedanken aus die sie ihm einzuflüstern zögerten, ungewiß ob sie es wagen könnten. Und der Plan der Klugen, erst rückhaltend und unbestimmt, wird fest und sicher durch den feurigen Sturm des Jünglings. Bevor der König ihn erbittert, galt es ihn zu verführen, leise und scheu .. nun reißt er sie mit, und die bereite Masse schießt durch dieses Schütteln auf einmal zusammen zur energischen Form. Der Kühne verfällt den Schlauen und die Schlauen dem Kühnen: die Verschwörung ist fertig zum Ausbruch.

Der nächste Akt zeigt Falstaff und Percy am Werk, den Lumpen und den Ritter — abermals so, daß die beiden Welten die sie verkörpern sich gegenseitig heben. Heinz selbst bleibt auch hier zunächst im Schatten Falstaffs, als Herr sein Gehilfe, als Gehilfe sein Herr, mitmachend und mitlachend, heimlich den ganzen Unfug lenkend und offen ihn meisternd. Immer bleibt Falstaff noch der Mann der unerschöpflichen Einfälle, doch deutlicher als im ersten Akt verrät hier schon der Prinz die leichte Gewalt, die selbstsichere „aisance“ die mit dem kleinen Finger diese ganze Last wegschieben kann: er läßt sich, nach kurzem Zögern, bis in den Straßenraub Falstaffs herab, um dann den dreisten Sünder zu beschämen, doch auch um seine freche Lügenkunst zum eigenen Spaß aufs höchste zu reizen. Zugleich bekunden diese Szenen, worin Falstaff zum erstenmal nicht nur überlegen redet, sondern schäbig handelt, wie wenig Heinz sein Verführter, wie ganz frei er sein Benützer ist. Auch Heinz handelt hier zum erstenmal, nicht gerade ritterlich und heldisch, doch schon auf dieser niedrigen Ebene herrenhaft, dabei lustig und listig. Weniger auf den Inhalt seines Handelns kommt es hier an als auf die Geberde womit er den genialen Toren zum besten hat, ihn lockt und duckt. Das vergißt man leicht über Falstaffs strahlender Komik und sieghafter Gemeinheit, seinem Stehaufgeist, den keine Blamage umlegt, weil ja jede Blamage ihn dorthin wirft wo er hingehört, wo er unüberwindbar ist wie der bodenständige Antaeus: auf seine schamlose sinnlich witzige Selbstigkeit. Innerlich besiegbar wird er erst, wenn er aus seinem glänzenden Sumpf herausklimmt.

Shakespeare hat niemals Lessingisch oder Schillerisch eine Gestalt abgezogen bloß auf ihre Kontrast-funktion oder ihren Handlungswert oder ihre Milieufarbe oder sonstige Teilaufgaben im Gefüge, wie man oft noch klassizistischer- oder naturalistischerweise ihn liest: so sehr er das Ganze rundum mitwill und mitspürt, die Perspektive, so steht doch

jeder vom Ganzen mitgezeugte und mitgeregte Einfall aus eigner Fülle da, ohne erst immer ängstlich sich nach der Mitte zu richten. Wenn bis zu den Dienern herab fast alle Shakespeare-wesen sie selber sind, was auch sie dem Ganzen bedeuten, so sind sie doch verschieden üppig genährt. Zumal Falstaff strotzt als Vermittler zwischen den unteren und den oberen Schichten des Prinzen, als der Fürst der Lumperei und der Lump der Fürstlichkeit von allen Säften englischer Gassen und Kneipen und allen Düften der europäischen Bildungshöfe. Da deren Ton zum Teil in den Zeiten der Glaubenskriege sein Gepräg empfing, so mischt sich in Falstaffs Gespräch auch noch Bibelgut. Seine Komik ist weniger Situationskomik als Geberden- und Redekomik, und die wird um so reicher je mehr Elemente darin sich stauen: gerade Shakespeares Rede aber wird nie von der zielstrebigen Aussagung gelenkt, wie die klassizistische, oder von der nachdrücklichen Ausmalung, wie die naturalistische, sondern von der schöpferischen Ausdruckslust, die nicht nach der Wichtigkeit des jeweiligen Sprechers fragt, sondern sich frei ergießt im Nu der Eingebung. Deshalb erscheint Falstaff, der breiteste umfassendste Wort- und Witzquell Shakespeares, bei jedem seiner Auftritte so überwältigend, daß man sich fast gewaltsam erinnern muß an sein Vorher und Nachher.

Erst im zweiten Akt kommt Falstaffs Drum und Dran zum Vorschein, die Menschensorte die er ausbeutet, die Bewohner seines Wirkungsraums: Kärrner, Krämer und Kneipengäste. Das ganze widrig dichte und genaue Pöbelzeug, der Geruch von mulstrigem Bohnenstroh, von Harn und Ungeziefer, das ernsthaft nichtige Fuhrmannsgewäsch beim Schein der tristen Stallfunzel über Quartier, Mähren, Fracht, Passagiere, und dann das Geplauder des Strauchdiebs Gadshill, aus der Schule Falstaffs, von dem er gelernt hat Buschklepperei als Rittertum und wohl gar Werk sozialen Ausgleichs und edler Freiheit zu preisen, halb entrüstet pathetisch, halb zwinkernd ironisch, und das knechtselige Gemunkel und Geprunke von Verbindungen und Einfluß, der morgendliech Aufbruchslärm im Wirtshaus, Schimpfreden, Pferdegerassel, Zoten — all das hebt uns erst Falstaffs Niederungen voll entgegen, in die er den Prinzen herabziehen möchte. Im ersten Akt wirkt mehr sein Wesen und sein Verhältnis zu Heinz und Heinzens Verhältnis zu ihm — hier lernen wir seine Welt kennen, das Feld seines Wanstes und seines Witzes. Uns lächert schon die bloße Stimmung der geschwätzigen Kreuzwegsherberge, mit Shakespearischer Frische und Helle beschworen, durch ihr Zusammenspiel von bunt widrigem Gewäsch und geistreichem Redeschwall. Shakespeare bedient sich hier einer Art Pöbel-

zierstils, dem höfischen Euphuismus gleich an Bilderranken und Sinnspitzen, nur viel knotiger durch den Gesichtskreis dem er seine Redetänze und -spiele entnimmt: eben die Spannung zwischen den vulgären Inhalten und der gepflegten Form mehrt die Komik solche Szenen, die zunächst der souveränen Unschuld der Albernheit, Gemeinheit und Narretei selbst entspringt, wie die Geberden von Papageien, Affen, Hunden oder Schweinen.

Für Shakespeares Zeitgenossen wurde die Komik sicher noch erhöht, wenn nicht erst erregt, durch den Abstich der Pöbelei gegen den Adel, der entweder, wie in Falstaffs Ansprüchen, parodistisch immer mit hereinspielt oder das grelle, pralle, zackige Treiben erst zurechtrückt. Nach der Poetik der Renaissance waren ja an sich die unteren Stände komisch, eben weil sie nur von obenherab erblickt und belächelt wurden, und Shakespeare hat sich auch dieses Gemeinplatzes seiner Zeit mit solcher Geistesfreiheit und Sinnenfülle bedient, daß daraus der Grund der Schulmeister-regel deutlich wird. Die Adelswelt, von der aus Fuhrknechte, Buschklepper und Zechbrüder in ihrer nackten Natur oder in ihren falschen Ansprüchen Lachen erregen, hat er nicht nur, wie die höfischen, gelehrten oder bürgerlichen Komiker des 16. bis 19. Jahrhunderts stillschweigend vorausgesetzt, sondern, wie Aristophanes die Götter, unmittelbar dargestellt, vermöge äußeren Merkens und inneren Wesens. In Falstaff treffen und stauen sich beide Welten, der Pöbel mit seiner nackten Notdurft und der Adel mit seinem hohen Fordern, die Sinne und die Sitte, beide in weitesten Umfängen.

Das Zusammentreffen des absterbenden Rittersinns mit dem selbstsicheren und erdenfrechen Bürgersinn hat damals noch ein andres europäisches Sinnbild gezeitigt: Don Quixote und Sancho Pansa verewigen als Paar dasselbe Widerspiel das Falstaff als Person enthält. Er ist sein eigner Sancho Pansa, der sein Ritterwissen und -fühlen belacht und erleidet, und sein eigner Don Quixote, der Heldentaten zwar nicht träumt, doch spielt, wenn Don-Quixoterie nicht nur verstiegene Schwärmerei ist, sondern jede Art Flucht aus der gemeinen Wirklichkeit mit gewähnten oder gestohlenen Schwingen des Ideals. Die Ironie womit der spanische Erzähler sein Paar von oben beleuchtet gibt der britische Dramatiker seinem Falstaff schon ins Innere mit: Falstaff kennt sein Sancho-Pansatum und seine Don-Quixoterie und treibt sie dennoch. Auch die Werte die Don Quixote wahnschaffen erstrebt und Sancho Pansa gemeinverständig meidet zeigt Cervantes kaum mehr als noch vorhandene wirksame Welt, obwohl er sie glaubt und ehrt und betrauert, in seinem Roman selbst, während Shakespeare sie neben dem Lumpen

der sie mißbraucht, indem er ihnen huldigt, und den Gaunern die sich nicht drum kümmern, auch in politischen und ritterlichen Helden vergegenwärtigt.

Im zweiten Akt wird Falstaffs Pansa-welt zuerst voll als solche herangebracht und in Bewegung gesetzt. Der Prinz, im ersten Akt von ihm abgehoben durch seine Gesinnung, besiegt ihn hier in seinem eigenen Feld, durch Schelmerei. Der ganze Akt wäre nur ein selbstgenugsam lustiger Schwank aus der Geschichte Falstaffs und hat auf die meisten Zuschauer wohl auch so gewirkt, wie man denn heute noch manchmal, sehr gegen Shakespeares Sinn, die Falstaff-komödie ablösen möchte von der Percy-tragödie und der Heinrichs-historie, wodurch sie, über ihre Fülle hinaus, erst Weite und Tiefe bekommt. Doch soll man den gefährlichen Sturm der diese genüßlichen Scherze umbraust immer spüren, und Percy, Douglas, Glendower, der König spielen noch zu Falstaff herein, drohende Gestalten, von diesem riesigen Hohlspiegel lustig verfratzt. Wie Falstaff des Prinzen Empfang beim König nachspielt ist nicht nur komisch, wie vor der vollkommenen Lumperei jeder unvollkommene, nämlich einseitige, übertriebene oder schwerfällige Ernst, sondern es hält auch mitten im Unfug das tragische Gedächtnis und die Erwartung der Helden und ihrer Verhängnisse wach. So sähen Heldentum und Königtum wirklich aus, wenn Falstaffs Kneipe die richtige Welt wäre. Doch so sehr Shakespeare sie wirklich und gegenwärtig an ihrer Stelle gelten läßt, so erinnert doch noch ihr Spiel seinen vollen Ernst. Nur Falstaffs umfassender Spaß freilich ist fähig noch Percys Ungestüm und des Königs Würde von unten her nachzumachen, nur Heinzens elastischer Ernst ist fähig von oben her noch Falstaffs Gaunerstreiche mitzumachen. Die große parodistische Auseinandersetzung Falstaffs und Heinzens als König und Prinz bedeutet in diesem Werk etwas Ähnliches wie die Rüpel-komödie im „Sommernachtstraum“: die gegenseitige Spiegelung der hohen Welt in der niedren und der niedren in der hohen, wodurch beide von Punkten außerhalb ihrer selbst gesehen erst deutlich werden als Spannungen oder als Bilder der gesamten Welt die der Dichter allein umfaßt. Solche gegenseitigen Spiegelungen sind nicht bloß „romantische Ironie“ eines willkürlichen Betrachters, sondern die Selbstergänzung eines weltsichtigen Schöpfers, der von innen her jedes Einzelne, Hoh und Nieder, als Einzelnes, Eigenes, Einseitiges und Selbstiges lebte und doch dabei immer das gleichgewichtige Ganze mitwahrnahm. Das Theater — und auch das Königs-spiel oder das Percy-spiel des Heinz ist Schauspiel im Schauspiel wie die Rüpelkomödie der Sommernacht — war Shake-

speares Kunstform, Menschen zugleich zu agieren, zu zeigen und zu spiegeln, als Eigenwesen, als Weltglieder und als Scheine, von innen, nach außen, und von außen oder oben, weil das Theater zugleich Lebensausdruck, Welt und Bild darstellt oder bedeutet. Nicht nur Falstaff spielt den König wie er von unten erscheint, sondern auch Heinz spielt ihn wie er dem Einzigen erscheint der den Falstaff und den König begreift .. zugleich verrät er dem Falstaff dabei wie dieser einem König erscheint. Nicht nur die Fülle sprachlichen Witzes, der strotzt vom Mißbrauch der frommen Salbung und des hohen Pathos, von travestierter Bibel und parodiertem Cicero, sondern die unübersehbare Mannigfalt der Beziehungen, das Rikochettieren der gegeneinander ausgespielten Welten gibt dieser Szene — wie den Abenteuern Zettels — die steilste und zugleich weiteste Komik. Sie sind nicht nur ein Fest des Lachens durch die vielen guten Einzelwitze die sprichwörtlich in jedem Gedächtnis haften, oder durch besonders groteske Gesten, sondern schon durch ihren Gesamtgrund, die Vollversammlung der Lebensarten in so engem Raum.

Daß ein Falstaff einen Heinrich oder Heinz spielt, daß Heinz den Percy, seinen Vater und sich selbst spielt, und daß er die beiden letzten Rollen vor Falstaff und für ihn spielt ist komisch durch das gleichzeitige Gegeneinander, Ineinander und Füreinander in e i n e r Welt und die Allgegenwart eines Geistes der all das überschaut. Auch hier wie im „Sommernachtstraum“ die Stufenreihe immer höherer Werte hinauf, und gleichzeitig die Kaskade immer niedrigerer Werte herab und der Eine freie Blick der dies Auf und Ab still- und festhält. Nicht der Kontrast der verschiedenen Welten allein ist komisch, sondern die Vertauschung ihrer Waffen, nämlich ihrer Werte, vor dem Schöpfer der das Maß für alle weiß und den Rang eines jeden kennt, während er sie ihre Rollen spielen läßt auf falschen Plätzen. Shakespeare konnte es wagen des echten Percy Ehegespräch zu zeigen in demselben Atem beinah wie des Heinz Parodie darauf: das ungeduldige und bärbeißige Mannstum des tatbesessnen Kämpen wird nicht gedrückt, sondern gehoben durch ihr spöttisches Afterbild. Die Percy-szene durchbricht diesen langen Falstaff-akt, einen flüchtigen Nu wetterleuchtet das tragische Heldengetümmel in das breite Getreibe, schon schleuniger und tätiger als im ersten Akt, der die verschiedenen Bereiche noch zuständlich gegeneinander lagert. Des kühnen Jünglings Abschied von seinem Weib vor der Ausfahrt, ihr traulich banges Werben um sein gefährliches Geheimnis und seine traulich barsche Abwehr aus männischer Scham des Gefühls, aus Fieber des Aufbruchs und aus Vorsicht vor weiblichem

Schwatz, sein rauher Scherz mit der wehrlos verliebten Frau und ihre bewundernde Geduld und Ungeduld mit ihm dem sie ganz gehört und der ihr kaum gehört — das an sich ergreift uns wie Hektors Abschied von Andromache.. es ist dessen germanisches Gegenbild, durch volle Sprachwerdung mächtiger als Siegfried mit Chriemhild — das andre ewige Sinnbild der todüberschatteten Heldenehe. Doch noch holder wird es durch sein Vor und Nach, durch den Abstich gegen Falstaff.

Die Lady ist die einzige höhere Frau in diesem Staatsdrama, und trägt hier allein die zarte und herbe Anmut des heimlichen, heimischen Gefühls — durchaus Frau, abhängig vom angebeteten Mann und eifersüchtig auf seine ihr verschlossenen Sorgen, deren sie sich bemeistern will durch die Mittel der einschmeichelnden Gewohnheit. Die Teilnahme der häuslichen Frau an dem unzugänglichen Ganzen des öffentlichen Mannes, das Ringen ihres innigen Herzens mit seinem hinausstrebenden oder außenstehenden Willen um sein Herz, ihr ängstlich, herrisch oder demütig gehütetes Eigen — dieser Kampf zwischen Haus und Staat, eine Form des unsterblichen Kampfs zwischen Seele und Welt, vielleicht auch zwischen Natur und Geist, und schließlich zwischen Mann und Weib — mußte dem allseitigen Staatsdichter öfter begegnen: er hat ihn mehrfach abgewandelt, als Geberde oder als Schicksal. Das berühmteste Beispiel ist Portia, die durch ebenbürtige Seelenstärke und Frauenwürde das Staatsgeheimnis des Brutus erringt, zu stolz um es zu erlisten oder zu erschmeicheln. Verwandt damit ist Desdemona, die der Freimut ihrer jungen Leidenschaft zur Gefährtin des Feldherrn adelt. Beidemale schafft das vollkommene Weibtum selbst den Ausgleich, indem es durch die Hoheit oder durch die Fülle des Herzens, nehmend oder gebend, den Geist des Staatsmenschen ergreift, ohne ihn seinem öffentlichen Gesetz zu entfremden. Cleopatra dagegen, zwar nicht Hausweib, doch bis in Reichs- und Weltherrschaft hinein Eigen- und Sonderwesen, verdirbt, mit ihrem nur weiblichen Locken und Winken des Feldherrn Staatsvernunft, und Volumnia, die Mutter, oder Virgilia, die stille Gattin, brechen, zwar im Dienste des Vaterlands, doch mit Gründen und Kräften des Hauses, der Familie, des Privatlebens, den öffentlichen Willen des Coriolanus. Brutus und Othello, Coriolanus und Antonius, wie männlich und heldisch auch immer, sind vollmenschliche Wesen, und darum empfänglich für das leise Schmiegen und Drängen, Dulden und Heischen der gefährlichen oder heiligen Natur die sich im Weib verkörpert, schmelzbar von den Flammen der Vesta oder der Venus. Percy aber ist einseitig männisch im Heldentum, und darum wohl sinnlicher Manneswallungen fähig, doch keiner seelischen Menschenhin-

gabe an die Gefährtin. Sein Heldeneifer durchdringt sich nicht wie bei jenen mit der reinmenschlichen Leidenschaft, die ihren Opfern jeden Bereich verklärt oder erfüllt, sondern reißt ihn aus der warmen Gegenwart weiblicher Hegung und Regung in die stürmische Weite. Und wie soll eine Frau den Mann halten der selber nie halt macht in einem Jetzt und Hier! Percy verweilt immer nur halb, den einen Fuß schon im Bügel, und seine Frau, die er animalisch mag, herzlich gern hat, aber weder braucht noch ersehnt noch kennt, erlangt von ihm zerstreute, neckisch ausweichende oder mürrisch abweisende oder herablassende, begütigende, bevaternde Worte, wie widerwillig hingeworfne Almosen .. während seine Phantasie noch mit den zagen Bundgenossen hadert oder schon die Schlachten vorwegficht ... Er ist nicht ganz bei sich und drum nicht ganz bei ihr, sondern in der Ferne bei seinen Taten, außer sich. Und dabei ist sie kein enges, dumpfes Gänschen, das ihn herabziehn und eintun möchte, sondern ein freies helles reges Weib, die in ihm den kühnen wilden Mann liebt und seine Fährnisse gern teilte, wie Portia die des Brutus oder Desdemona die des Othello, freilich ohne den römischen Ernst der einen und ohne die herrliche Verschwendung der andren. Vielmehr hat sie von ihres Percy derb-rescher Art etwas angenommen, und sein knorrig-üppiges Hadern, Trutzen verweiblicht zum anmutigen Girren und Schmollen. Der Grund ihres Wesens ist die immer wache und aufmerksame Liebe zu dem Helden — und wenn sie von ihrer Liebe spricht, um seine Liebe wirbt und bangt, dann kommt in ihr unter dem ehelichen Fragen ein herzergreifender Ton nach oben aus dem Bereich der Julia oder Desdemona, voll dunkler Süße und Glut, emporgeholt aus dem Schatz einer tragischen Seele: wenn Percy aus Unmut der Rührung ihr holdes Getändel anfährt:

Ich habe dich nicht lieb, ich frage nicht nach dir

wie sie dann mit dem großen unsichern Blick der Angst langsam fragt

Ihr liebt mich nicht? Ihr liebt mich wirklich nicht?

Solch nordische Herzen scheuen die hohen Worte und edlen Trachten der Leidenschaft und bergen ihr inniges Gefühl gern in Schroffheit oder Neckerei .. wo es sie dann doch übermannt da vernimmt man die heilige Not und sie wachsen durch ihre Ausbrüche. Solange Lady Percy ihren Gemahl hält und fühlt, lebt sie froh oder bang, unscheinbar heimelig im Schatten seines Glanzes, wie Chriemhild neben Siegfried oder Thusnelda neben Hermann, hegend, tändelnd, wohl auch hemmend durch zu nahe, zu genaue, zu kleinliche, zu häusliche Fürsorge. Der

Heldentod erst macht ihre heldischen Liebeskräfte des Schmerzes, der Rache oder des Opfers frei. Ihr Ton einer wenn nicht unerwiderten so doch ungenützten Liebe „Ihr liebt mich nicht?“ oder die holde Ergebung am Schluß „Ich muß ja wohl“ enthält schon die Großheit ihrer künftigen Klage (B II, 3), wenn sie ihren Percy feiert im herrlichen Nachruf. Da wacht sein Geist noch in ihrer Liebe und seine Flamme glüht fort in ihrer schönen Trauer:

Und nimmer währt mein Leben lang genug
Mit meinen Augen Reukraut zu betaun
Daß es erwachs und sprosse bis zum Himmel
Als Angedenken meines herrlichen Manns.

Der zweite Akt enthält wesentlich Falstaffs „Aristie“, unterbrochen nur durch den Aufbruch Percys, der umwittert ist von bösen Vorzeichen und Träumen: der Brief des Flaumachers, mit dem er bei seinem Auftreten hadert, verrät den schwanken Grund seines Unternehmens, sein Poltern den Unmut womit er hinauszieht.. seine wilden Träume die Käthchen ängstigen, sein fahriges Wesen, Käthchens Ahnden und Bitten — das sind Schatten eines Unheils dem er entgegenreitet oder das er mit sich trägt . . Vorstimmung eines argen Geschehens im selben Stadium wie des Brutus Grübeln im Garten und sein Gespräch mit Portia und wie des Macbeth erste Begegnung mit der Lady. In allen drei Fällen stören schriftliche Winke von außen das innere Gleichgewicht und verwirren die häusliche Gegenwart. Den Übergang zwischen Entschluß und Vollzug, die Wehen des schicksalsträchtigen Gemütes, bald Beben der Versuchung, bald Bürde der Verpflichtung, hat Shakespeare hier, in einem Drama weniger der ungeheuren Tat als des mannigfachen Geschehens, eingebettet in die Breite der Falstaff-komödie und dadurch noch gesteigert. Während Falstaff seiner Natur gemäß und Heinz beunruhigenderweise immer noch gelassen, zuständlich sich in Kneipen und Kreuzwegen herumnecken, schüttelt den Heissporn schon sein Abenteuer und reißt uns mit ihm vorwärts. Während wir Falstaffs Schnarchen hinter der Tapete und seine Finten belachen und die gemimte Audienz, strömt in uns unterirdisch Percy fort, in Falstaffs Gegenwart Percys Zukunft, und in Heinzens heitrer Rast Percys dampfender Taumel.

Im dritten Akt kommt Percys Strom breiter und mächtiger wieder nach oben, von Seitenflüssen geschwellt und gestaut, und Heinz setzt sich endlich in Bewegung, scheinbar erweckt von seinem Vater, doch wirklich jetzt erst gereift zu seiner Stunde, durch die Gefahr und den

würdigen Gegner. Erst als Percy Thron und Staat offen bedroht, sieht Heinz den großen Gegenstand seiner geheimen Größe. Umfänglicher als Percy wächst er langsamer, er hat mehr Zeit, weil er mehr Masse hat. Doch seine Größe ist zunächst an die Percys gebunden wie eine Wagschale an die andere, und jeder Aufstieg Percys lenkt die Blicke auf Heinz. Im dritten Akt rüsten sich beide, zunächst getrennt, zur großen Probe, Percy schon umglänzt vom Ruhm und umwölkt vom Wahn, flackernd und klirrend, Heinz noch getrübt vom schlimmen Ruf, doch sacht erwärmt vom Genius, leise durchschienen vom Licht des stäten stolzen Herzens.

Percys heldischer Eigensinn, sein stierer Ungestüm, im ersten Akt gegen den König gerichtet, im zweiten gegen seine Frau, fährt hier los gegen seinen Bundesgenossen, den wälschen Teufelsbanner Glendower. Und Heinzens verständiger Hochsinn, der bisher nur im Verkehr mit Niedrigeren sich zeigen konnte oder bergen durfte, bewährt sich hier zuerst vor dem weise rügenden und mahnenden Vater, durch die ehrerbietige Ruhe und durch bebende Verheißung:

> .... es kommt die Zeit,
> Da dieser nordische Jüngling seinen Ruhm
> Mir tauschen muß für meine Schmählichkeiten.

Das sind nicht nur die Worte, sondern der Ton des erwachten Heldentums, das in Einsicht, Verantwortung und Staatsgeist wurzelt. Der König glaubt ihm, weil er die Wahrheit fühlt, und was das erste Selbstgespräch des Prinzen noch flach aussagte, das bestätigt sich hier durch die Haltung. Die beiden Kriegsräte, Percys mit Glendower und Mortimer, und des Königs mit Heinrich, folgen einander nicht nur als Geschehen, nach der Bereitschaft der Angreifer die Gegenwehr der Reichsverwalter, sondern sie wägen sich auch gegeneinander als Gebärden: im Lager Percys trotz Eifer, Feuer, Mut alles verrückt und verschroben, im Lager des Königs gediegener Ernst und noch im Unmut Zucht und Maß: das Gefühl wittert hier schon den Sieg voraus, bei den gesetzlicheren, auf den ersten Blick minder auffallenden oder blendenden Männern.

Wohl mit Grund fehlt im Kriegsrat der Rebellen diesmal der kluge Northumberland, damit die besonderen Schrullen der einzelnen Kämpen ungehemmter durcheinanderfahren: jeder geht, vom gemeinsamen Ziel ab, seinen eigenen Launen und Hängen nach. Mitten in dem Unternehmen das Eintracht und Einheit verlangt zanken sie sich um die Macht des Teufels oder um die künftige Landverteilung und reden, befangen in ihrem fixen Denken oder Wollen, aneinander vorbei, Glendower be-

sessen von seinem magischen Wahn, ein feierlicher Narr aus verworrener Weisheit, verstiegen und vergrübelt, tapfer und großherzig gewiß, doch ohne gesunden Menschenverstand .. Percy, mit seinem Phantasieschwall und seiner frischen Barbarei feind und fremd jedem Sinnen und Können das nicht geradewegs ins Handeln treibt — alle beide aber zentrifugal aus falschem Überschuß, Glendower des Geistes, Percy des Geblüts, und beide unfähig die gegebene oder aufgegebene Welt sachlich stet ins Auge zu fassen, das Widerspiel zu dem alten König und dem jungen Prinzen, die über die Kluft der Jahre, Sitten und Gefühle hinweg sich finden in der gemeinsamen Pflicht und Einsicht ihres Staates. Glendowers Geheimwissen und Zauberkunst haftet wie Percys Tatkraft an ihrem vereinzelten Ich, ohne ein überpersönliches Werk und Gesetz. Sie sind Ritter und stehen ohne Staat wider den Staat für ihren persönlichen Ruhm und eine Ehre die aus ihnen allein leuchtet und mit ihnen erlischt, herrliche und wunderliche Selbstlinge mit all ihren Gaben. Mortimer und Worcester, wehrlos daneben, sind durch keine überselbstige Bindung den stärkeren Temperamenten gegenüber ermächtigt. Liest man die beiden Szenen zusammen, so vernimmt man schon im Ton die Dissonanz der auseinander redenden Percy, Glendower, Mortimer, Worcester, und den Einklang des Königs mit dem Prinzen: die verschiedenen Stimmen der Rebellen haben keinen gemeinsamen Generalbaß, wie die der Königlichen.

Und dann noch zum rauhen Hader der Kämpen das Gezwitscher der Frauen. Es ist zugleich eine szenische, eine musikalische und eine sinnbildliche Steigerung dieses Stimmenwirrwarrs daß die Lady Mortimer wälscht und singt und die Lady Percy sich weigert zu singen .. das Dissonieren ist das Kennzeichen dieser Zusammenkunft: Percy will den Glendower nicht verstehen und Mortimer versteht die Sprache seiner eignen Frau nicht. Glendower ruft wälsche Geister zur Musik, unter deren Klängen Percy und sein Käthchen sich necken und zanken .. ein wunderliches Konzert von Krieg, Geschäft, Hexerei und Liebschaft, aufgeführt von unstimmigen Seelengeräten. Und noch zum Schluß mahnt Glendower, nachdem der Kriegsrat sich aus dem Zwist in gesonderte Schäferstündchen aufgelöst:

> Kommt, kommt, Lord Mortimer! Ihr seid so träge
> Als glühend heiß Lord Percy ist zu gehn.

Nichts klappt in dieser Schar: jeder Einzelne ist zwar ein Held, aber jeder Held ist auch nur ein Einzelner, und schon ihre Zusammenkunft weissagt woran ihr Wagnis scheitern wird: an dem Mißverhältnis un-

politischer Sonderlinge. Denn Northumberlands verräterische Säumnis ist nicht eine persönliche Entscheidung, vielmehr hegt das Unternehmen von vornherein vermöge seiner Träger den Verderb, weil es in sich uneins ist, mag dann der Anstoß kommen woher er will. Nur hat Shakespeare den Wirrwarr nicht zielstrebig auf den Ausgang hin stilisiert, sondern aus der frischen Augenblicksfülle der mannigfaltigen Gestalten, aus der Freude am vielstimmigen Konzert oder Diszert selbst.

Der Generalbaß der die Königlichen eint ist die Politik — Staatswille und Staatsgefühl — gleich volltönig in der schon verzichtenden Einsicht des Greises wie in dem noch unausgeschöpften Drang des Jünglings wie in dem Rat und Vollzug der Lehnsmannen. Die einzelnen Sorgen und Hänge auch der ritterlichen Natur sind hier gebunden und aufeinander abgestimmt, nicht abenteuerlich herausgeschrillt. Auch Heinz hat seine Eigenheiten, doch wo der Staat mit seines Vaters Stimme spricht schweigen sie, hinabverwiesen in die Kneipen von Eastcheap. Undenkbar daß ein Käthchen oder eine Lady Mortimer in die Staatsgeschäfte hineintrillert oder -murrt.. sogar Falstaff muß im Feld wenigstens sich als treuer Kriegsmann vermummen, so freien Spielraum er in der abgesonderten Muße vom Prinzen beansprucht. Tiefsinnig spielt des Prinzen freiwillige Narreteidung in eigens komischen Szenen, des Percy und des Glendower unfreiwillige in ihrem Ernste mit: des Prinzen Staatspathos dröhnt rein und frei, während Percys Ritterpathos von seinen Schrullen knarrt und summt. Im Reich der Politik gibt der alte König, obwohl nirgends unmittelbar tätig und an Heldenglanz schon von Heinz und Percy überstrahlt, den Ton an, schon seine Stimme gedrungenen Wissens aus Alltagsklugheit, Erfahrungsreife und Schicksalsblick, seine Rede, stark, voll und tief, bald von Humpen bald von Schwertern überklirrt, durchschwingt doch das ganze Drama, und auch sein Sohn findet seine volle Sonorität erst in der Zwiesprache mit ihm. Wie Heinzens Heldentum, so kommt Heinrichs IV. firnes Herrschertum erst im dritten Akt rein heraus.. im ersten Akt bleibt er noch befangen in Unmut und Gegnerschaft: jetzt überschaut er den Weltlauf und die dringliche Stunde, seine eigne Stelle und das Staatswesen überhaupt mit dem freien Auge eines Gebieters und eines Weisen und kündet es mit dem Wort des gesichtigsten und beredtesten Dichters, der — immer wieder — mystisch west in seinen Ausgeburten.

Es ist nicht nur Shakespeare der hier sein Sinnen offenbart, sondern ein echter König: doch er wäre des Wortes zu diesem Wesen und Wissen nicht mächtig, wenn nicht sein Geistesleib von diesem Dichter besessen wäre. Was drum Heinrich seinen Sohn lehrt das ist nicht pure Politik,

obwohl es Politik ist, eines Friedrich oder Bismarck würdig, sondern Politik als Dichtung, d. h. die staatschaffenden und -lenkenden Lebenskräfte gleichsam im Zustand der dichterischen Sprache. Die großen Staatsreden Heinrichs IV. über die Kunst der herrscherlichen Würde durch Erscheinen und Entrücktheit, im ersten Gespräch mit Heinz, wie später über den Wandel der Geschicke oder über die Not unrechtmässigen Königtums, haben bei politischen Inhalten das mit dichterischer Kunde gemein daß sie den Wesensgrund mit aussagen und austönen woraus alles Berufskönnen und -wissen stammt und den Lebensnu der es stimmt und färbt. Das unterscheidet sie von den Maximen und Reflexionen der Staatslehrer und von den Gedanken und Erinnerungen der Staatsmänner, deren Mark und Helle ihnen einwohnt. Auch Heinrich IV., vom Dichter gemeint als nüchterner Lenker und Kenner, teilt mit ihm doch die Exuberanz der Einbildungskraft: wenn er seines Erben oder seines Vorgängers gemeinmachende Allsichtbarkeit ausmalt mit hundert derben und feinen Gebärdenzügen und Gleichnissen, oder den Glanz des jungen Percy — immer spricht aus dem praktischen Merker der im Drama erscheint der sinnige und sinnliche Seher der ihn erschafft, und im redenden Handeln des politischen wie des dramatischen Helden schwingt noch das singende Schauen des Dichters, in der zielstrebigen Spannung noch der spielende Überschuß. Doch entartet diese dichterische Fülle, die das Gelebte als Erlebtes offenbart, weder zu romantischer Bekennerlyrik noch zu rationalem Lehrspruch: sie bleibt dramatischer Ausdruck und nur als solcher pragmatische Weisheit. Heinrichs IV. Winke, so staatsmännische Lebenskunde sie an sich enthalten mögen, bescheinen und erwecken hier nur des Prinzen verborgene, verkannte und erwachende Kraft, unmittelbar durch väterliches Königtum und mittelbar durch das aufreizende Bild des gepriesenen Gegners Percy und fördern dadurch den Kampf den es gilt: zwischen König und Vasallen, zwischen Staat und Sondergewalten.

Die Zeit zwischen dem Kriegsrat und der Schlacht füllt abermals Falstaff, der die Spannung zugleich löst und steigert. Seine Späße und Zwiste mit dem trüben Trunkenbold Bardolph und der gutartigen, gern mißbrauchten und gern keifenden Kupplerin betäuben die Erwartung der großen Ereignisse vorerst und lassen sie doch unterirdisch wach — ein Zwiegefühl worin Komik und Pathetik sich gegenseitig reizen. Freilich nur so überschüssige Komik wie die Falstaffs behauptet sich mitten im Gewitter . . nur wessen Lustschaft aus dem gleichen Überschwang strömt wie seine Leidenschaft darf eine solche Vermischung wagen, Dionysos oder Shakespeare. Der Prinz, wie er in das Gezeter, gerad als Falstaff

dreist wider ihn mault, hereinmarschiert, auf seinem Feldherrnstab schalkhaft flötend, hält das Gleichgewicht. Reicher als bisher wirkt in dieser Stunde seine Laune: er kommt ja grad von seinem Vater, betraut mit dem Befehl und noch strahlend vom ernsten Schwur .. und während seine Truppen sich sammeln wider den Bund furchtbarer Feinde, duckt er als Schiedsmann zwischen Falstaff und Frau Hurtig den alten Sünder und belächelt die Stehauf-frechheit. Der wilde Percy ächzt im Schlaf vor diesem Krieg, fast taub für sein Käthchen vor beklommener Unrast — Heinz bleibt jeder Stunde und Lage heiter offen, seinem Vater gewachsen und seinem Narren, und während er ausrückt für die Rechte des Reichs, schafft er der braven Hurtig noch schnell ihr Recht. Auch das tut er prinzlich, aus Überschuß der Seele, nicht aus Behagen am Schmutz: keinen Nu verleugnet er die edle Art. Daß er sich bewähren wird glaubt man jetzt und harrt umso dringlicher wie. Dadurch daß Falstaff am Schluß des dritten Aktes vom Prinzen eine Stelle beim Heer bekommt, strafft sich auch von der Handlung her, nicht nur vom Raum und den Personen her, die bisher lockere Eintracht der Komik mit der Pathetik, vor dem Entscheid rücken die verschiedenen Massen des Werks dichter zusammen.

Im Beginn des IV. Aktes stößt Percy zu Douglas, der vielgepriesene Feind von einst zu seinem Besieger, herzlich empfangen vom sonst so herben Heißsporn:

einen bessern Platz
In meiner Liebe hat kein Mensch als ihr,

und er, ein rauher mächtiger Recke, erwidert frank und schlicht:

Du bist der Ehre König ..

Sie stehn im Saft ihres Stolzes und Hochgefühls: ihr Aufstand scheint fertig und erfolgsgewiss. Da schlägt durch einen Briefboten die böse Nachricht herein von der Krankheit des Northumberland. Unheimlich der jähe Schreck der Kühnen, und dann ihre zögernde Selbstbeschwichtigung! Sie geben den gelähmten und verstümmelten Entschluß nicht auf, doch sie stützen ihn mit Trostgründen des Meinens, nicht mehr des Gefühls und Glaubens. Der Schlag bleibt ihnen in den Gliedern, und Douglas spricht die Furcht aus welche sie wegwinken möchten:

Kein solches Wort
Hört man in Schottland wie den Namen Furcht.

Doch es ist der Beginn ihres Untergangs. Kaum erholt, bekommen sie zwei weitere böse Botschaften: vom Anmarsch der Königlichen und Glendowers Verzug! Douglas will zuletzt noch Furcht und Tod bannen mit seinem Häuptlings-trotz. Percy betäubt und reizt seine tapfre

Sorge, die mehr sein Ton als sein Wort verrät, mit der Frage nach dem Prinzen von Wales, scheinbar leicht hingeworfen, spöttisch, doch voll verhaltenen Horchens aus dem Beben des Vorgefühls. Und nun beschwört Vernon mitten ins Düster seiner schlimmen Kunde die glorreiche Gestalt, mit mythischen Bildern, wie trunken vom Anblick des unerwarteten Wunders! Sein Rausch sprüht vom Vorglanz des Verheißenen und steckt die Hörer an, den Percy selbst mit dem Fieber des heldischen Wettstreits, der wild sein Opfer heischt, ihn oder den Feind:

> Der ehrne Mars soll auf dem Altar sitzen
> Bis an den Hals in Blut.

In die herben Nordmänner schießt hier aus Shakespeares eigner Seele ein dionysischer Strom, und dem schwerzüngigen Percy gibt die Witterung des hellen Helden, der Schauder der nahen Schlacht — seines vollen Lebens, sei es Nacht oder Sieg — beschwingte, fast ritterlich holde Worte ein, geschüttelt zugleich vom Berserkertum und von achilleischer Menis. In Kleists Penthesilea dröhnt solch ein Einklang, doch schon verkrampfter, einsamer, unfreier. Nur Shakespeare hat zugleich die äußere Lage, das dräuende Schicksal und die geheime Stimmung in den offenen Ausbruch des Streites entladen, die wildsüße Vorfeier des Verzweiflungskampfs, den Todesschatten über der heißen Stirn, die Todeswaffe in der eisernen Hand und den Todesstachel im schwellenden Herzen. Und der junge Heinrich, Merkur, Mars, Phöbus in Einem, schimmert schon herein von fernher, der künftige Sieger und König.

Die Erwartung, gereizt und berauscht von solchem Vorblick, bleibt über den ganzen Akt hinweg in der Schwebe durch drei Verweil-szenen, eine komische und zwei ernste: die erste — ein Abstecher zu Falstaff — läßt den Entscheid für eine kurze lustige Frist vergessen .. die zweite, der vergebliche Sühnversuch Sir Walter Blunts im Namen des Königs, verzögert ihn und bringt noch einmal die Zwiste schroff zur Sprache .. die dritte, des mitverschworenen, doch noch nicht mitgerüsteten Erzbischofs von York Vorsichtsmaßnahmen für den drohenden Fall von Percys Niederlage, bereitet die Zuschauer auf den Ausgang durch eine hastige, gedrängte Übersicht der Lage. Denn der Dramatiker der so vielfache und breite Massen auf getrennten Wegen einem Ereignis zuführen mußte, ohne ihre Eigenbewegtheit zu zwängen, braucht solche Haltepunkte, um die zerstreuten Blicke zu sammeln und auf die gemeinsame Walstatt zu lenken. Gerade seinen Entscheidungsschlachten bei Bosworth („Richard III."), Agincourt („Heinrich V."), Philippi („Julius Caesar"), Aktium („Antonius und Cleopatra") schickt er, meist am Ende des vierten Akts, „Situationsberichte"

voraus, um die Hörer nochmals in das Bild und in die Stimmung zu bringen, und auch den Stumpferen die Unruhe des Wirrwarrs zu benehmen. Solche Berichte sind selbst Glieder des Geschehens das sie ankündigen, wie der Herold des Festzugs, doch wie dieser in Abstand davon. Das Gespräch des Erzbischofs mit seinem Sendling bereitet vor auf den Sieg des Königs über die Rebellen bei Shrewsbury, ohne selbst allzusehr die Teilnahme der Hörer durch sinnliche Gewalt zu binden: sie ist wenig mehr als ein Prolog zum V. Akt, weniger gebärdet als gesagt, freilich von einem Mitspieler und nicht von einer eignen Zwischenaktfigur, wie Shakespeare deren zu ähnlichem Zweck sich vor dem zweiten Teil „Heinrich IV." und den einzelnen Akten „Heinrich V." bediente.

Dagegen sind die beiden vorhergehenden Szenen zwar nicht Höhen der Handlung, aber die erste eine komische Mitte, und die andre eine tragische Wende, die den Rückgang versperrt und den Untergang bestimmt. Falstaff und seine Kanonenfutter-kompagnie mit dem anderthalben Hemd, wie er seinen gesunden Wanst unverschämt und verschämt herträgt vor den sperrbeinigen Galgenvögeln, als Obrist der jüngeren Brüder von jüngeren Söhnen, Falstaff als Kriegsmann überhaupt, das ist so der Inbegriff seiner Lumpenkomik wie der nahe Untergang des Percy der Gipfel der Ehrentragik. Wie Armado, Holofernes, Nathanael in „Verlorne Liebesmüh" den Geist veralbern, und die Handwerker im „Sommernachtstraum" die Liebe, so enthält Falstaffs Aufmarsch, als bloßer Anblick schon und erst recht durch seine Erläuterung, die Parodie des Heerwesens dessen Ernst diese Akte füllt: sie wird nur noch überboten von seinem Scheintod auf dem Schlachtfeld und seinem Triumph über Percy, der grausig lächerlichen Fratze von Kriegs- und Siegesehre. Falstaffs Späße begleiten durch die ganze Historie hindurch fast genau den jeweiligen Ernst, gleichsam als der Tragödie einbezogenes Satyrspiel: sein „Kummer und Seufzen" im ersten Akt entspricht den Sorgen des Königs: „erschüttert wie wir sind, von Sorge bleich" .. seine Straßenabenteuer klappen den Heldenstreichen des Percy nach .. den Staatsrat des Königs mimt er ausdrücklich selbst .. sein Aufgebot verhöhnt den Feldzug und sein Mittun die Schlacht und den Heldentod: all das nicht in absichtlicher Schematik, sondern in Freiheit des vollen Lebens, das gleichzeitig viele Menschenarten durchschreitet, dessen Kräfte und Akte — an sich weder gut noch böse, weder komisch noch tragisch — die Farbe und Maser der Seelen annehmen worein es sich verkörpert, worin es Person oder Gesellschaft wird. Shakespeare aber sah die Lebenskräfte nicht nur in höhere oder niedere Lagen gesondert, sondern in der ganzen Kugel der Wesen: daher die berühmte „Mischung des Komischen und Tragischen"! Sie ist nicht nur das Nach-

einander von lustigen und traurigen Vorgängen, nicht nur das Nebeneinander vornehmer und gemeiner Personen, sondern mit all dem und über all dem das vielheitliche Zusammenspiel einheitlichen Lebens, gesehen von einem allumfassenden und alldurchschwingenden Geist, der die Wirkungen bestimmter Grundmächte gleichzeitig wahrnahm in den hohen und den tiefen Lagen. In „Verlorne Liebesmüh" wandelt der Geist von Biron hinunter bis zu Schädel sich ab, im „Sommernachtstraum" die Liebe vom Oberon bis zu Zettel, im „Heinrich IV." die Ehre oder die Macht von Percy bis zu Falstaff. Werte — und damit Komik und Tragik — entstehen sofort bei dem Übergang der bloßen noch wertfreien Lebenskräfte ins Menschenreich, nach dem Satz: „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu." Erst der Menschengeist bewertet, bedeutet, belacht oder beweint die Weltkräfte und gibt jedem Sein erst seinen menschlichen Sinn nach oben oder unten. Shakespeares doppelte oder mehrfache Sinngebung in welthaltigen Dramen ist der Ursprung seiner Vermischung von Komik und Tragik, kein Kunstgriff, sondern seine Sehart selbst.

Falstaffs Aufzug mit seinem Kanonenfutter regte Shakespeares Hörern vielleicht reines Gelächter . . für Heutige hat er etwas Macabres, das zu der vorbereiteten Entscheidung sogar besser stimmt, mag es nun vom Dichter gemeint sein oder nicht: es ist, als Fratze des Kriegs, doch zugleich ein bei Shakespeare seltener Blick von den Trägern und Vollziehern des Verhängnisses herab auf die Massenopfer die der Könige Zwist fordert.

Vor den Schlachten gedenken die todesbereiten Führer manchmal ergriffen der Scharen die unfreiwillig mit hinunter müssen. Nicht so sehr empfindsames Mitleid spricht darin als das Gesamtgefühl das die Hohen eint mit den Niedren oder einem Willen die gesamte Bürde auflädt, wie dem Caesar am Rubikon. Noch diesen tragischen Stolz des verantwortlichen Führers oder Frevlers parodiert Falstaffs gemeiner Zynismus: „sie füllen eine Grube so gut wie bessere ... Sterbliche Menschen!" Auch das ist die Umkehr des echten Heldentums, das Tausende verzehrt nicht für sich, sondern mit sich, und von der Masse fordert was es selber leistet: Falstaff schont sich und opfert andre. Wenn der Held über dem Massenschicksal wegstürmt oder es durchströmt, so schleicht Falstaff drunter hinweg oder dran vorbei mit der gleichen Miene guten Gewissens oder natürlichen Rechts, und eben diese Feldherrnmiene, an ihm so komisch wie vorher seine tapfren oder weisen Posen, ist zugleich fast grausig durch ihren Erfolg nach außen: das Läppische und Sinnlose des Gemetzels, befehligt vom gewissenlosen Wicht, rückt hier neben das Schaurige und Erhabene des Opfers, gelenkt vom ergriffenen

Willen. Beide Gesichter weist der Krieg, oft ein und derselbe, und Shakespeare hat, jenseits von Kriegerei und Friedelei, sie hier dicht zusammen gezeigt. Man muß ihm zwar keine Tränen über Bullenkalb und Warze zutrauen, noch keine „Woyzek"-stimmungen zugunsten der mißbrauchten Kreatur, doch ob Falstaffs feistem Lachen und Heinzens prinzlichem Lächeln den ruhig umfassenden Blick auf die Walstatt der menschlichen Wähne, Leiden und Opfer — ein S c h a u - spiel für Götter mit lustigen, tristen und herrlichen Rollen, deren keine doch den Sinn des Ganzen erschöpft.

Falstaffs Zynismus steigert und verdüstert auch hier den gewissenhaften Ernst des Königs und den unabdingbaren Stolz der Rebellen. Die Todesmutigen und Todeskundigen nehmen den Krieg nicht so leicht wie der feige Genießer: noch einmal versucht der König, fast auf Kosten seiner Würde, doch zugunsten seines Landes, die Widerspenstigen, Beleidigten, Mißtrauischen zu gewinnen, durch seinen treuen ritterlichen Unterhändler. Trotz Percys herber Antwort, die jahrelange Beschwerden nicht mehr heftig entlädt, sondern vor der Entscheidung mehr ritterlich als staatlich verantwortungsbewußt gelassen sammelt, mit verhaltener Erregung, als sei er schon leise angerührt von „der erdigen Hand des Todes", scheint des Königs Entgegenkommen nicht aussichtslos. Percy ist ein Ritter und Blunts kameradschaftlicher Ton macht ihm fühlbar Eindruck, mehr als die Argumente der Politik und des Herrschers.

BLUNT: Ich wollt, ihr nähmet Lieb und Gnade an.
PERCY: 's ist möglich daß wirs tun.

Dieses Gespräch gibt vor der Entscheidung einen Gesamtüberblick der Kriegsgründe (wie die nächste Szene der Kriegslage). Noch immer spukt Richards II. Gespenst und entzweit die Teilnehmer seines Sturzes, wie er geweissagt, durch gegenseitige unerfüllbare Ansprüche und Mißtrauen, und am Mißtraun, der tragischen Folge einer vielleicht notwendigen Tücke, scheitert schließlich der staatlich gute Versöhnungsplan des Königs und der ritterlich gute Wille Percys. Der Herrscher hält auf seine Reichsmacht, die Helfer auf ihre Vasallenwürde, sie zollen dem Thronräuber als einem Ihresgleichen den Dienst nicht den er als Staatshaupt fordert. Die Geschichte, hier also der europäische Gegensatz zwischen Landesfürstentum und Ritterschaft, vollzieht sich immer zugleich als seelisches Ringen besonderer Charaktere, und nur von da aus, von den Seelen, nicht von den Sachen aus, kann der Dichter sie packen — das Mysterium des Worts: Ärgernis muß kommen, doch weh dem durch den es kommt.

Shakespeare allein zeigt uns den notwendigen Kampf der universalen Mächte oder Ideen, der an sich so wenig tragisch wäre wie der Kampf der Naturelemente, als den Kampf von leidenschaftlichen Herzen um all ihre zufälligen Gründe und Wünsche, der eben erst tragisch wird, weil sie nur die Organe jener Weltgewalten sind, selten wissentlich, meist unwissentlich. Erst am Ende seines Lebens erkennt Bolingbroke wie sehr er nur Werkzeug einer „Notwendigkeit" war und all sein Ringen nur deren Sinn. Das ist zugleich seine Tragik und deren Aufhebung. Zunächst ist er noch tief verstrickt in den Trug der Zwecke und Pflichten, und gerade seine persönliche Milde wie seine staatliche Klugheit erliegen dem Trutz und Mißtrauen das sie regen mußten: als guter Ritter mußte Bolingbroke den schlechten König stürzen, als guter König muß er die Ritter dämpfen und kränken — beidemal persönlicher Vorkämpfer einer überpersönlichen Macht, der sich vergreift an den Trägern einer andren und leidet, indem er das heut Notwendige tut, am notwendigen Rückschlag seiner Vorgeschichte. Das ist sein Geschick, die Form in der er persönlich sein überpersönliches Ärgernis büßt, die besondere Tragik der mißlungenen Versöhnung zwischen Königtum und Vasallentum, zwischen eben diesem usurpatorischen, allzuklugen König und eben diesen allzustolzen und als Helfer eines Staatsstreichs allzu anspruchsvollen Vasallen. Seine Gaben selbst kehren sich gegen ihn, und ihre Gaben selbst versperren ihr Herz der Gnade. Der Streit zwischen Königtum und Vasallentum ist Lebensgesetz, der Kampf zwischen König Heinrich IV. und Percy ist Seelenschickung: sie führen ihn zugleich als Träger göttlichen Zwangs und menschlichen Wunsches, geschichtlicher Pflicht und privater Schuld, Opfer zugleich der Ananke und der Tyche, die als Psyche erscheint.

Das seelische Werkzeug des Verhängnisses ist hier das Mißtraun, und der es verderblich handhabt ist Worcester. Die erste und zweite Szene des fünften Akts gehören noch zur dritten des vierten Aktes: sie zusammen besiegeln als mißlungene oder hintertriebene Versöhnung den Krieg den des Königs versöhnliche Weisheit, dann des Prinzen ritterlicher Hochsinn — sein Angebot des Zweikampfs mit Percy — noch zu hindern schien, zumal selbst Percys Ungestüm gedämpft ist durch seines Vaters und Glendowers Absagen und sein Starrsinn gelockert durch Blunts Vorschläge. Man spürt sofort aufatmend was Worcester ausspricht: des Percy Einzelstrauß mit Heinz wäre die Entspannung, die Lösung, sie täte dem Ehrsinn des Heissporn genug und dem Staatsgeist des Königs, der mit möglichst wenig Opfern seine Herrschaft sichern möchte und selbst seinen Thronerben wagen würde um des gewissen

Friedens willen. Dies gütige Erbieten unterschlägt Worcester, er fälscht des Königs Meinung und bewirkt damit Percys Tod und des Königs Sieg. Worcesters Tat oder Versäumnis ist ein Verbrechen, das einzige in dieser Geschichte edler Verblendung, weiser Verstrickung, hohen Sinns und niedren Triebs. Dennoch ist er kein Ränkeschmied oder gar Schurke, sondern hat Teil an der Würde des Percy, den er verdirbt, wie an der Klugheit des Königs, den er verderben möchte. Was ihm aber völlig fehlt, zum Unterschied von beiden, ist die Großmut des Herzens und die Freiheit des Geistes: als Ritter eben doch nur verbissener Junker mit verstocktem Stolz, ohne Percys schwellenden Überschuß der Selbstaufgabe, sieht er nur verletzte Rechte oder unbefriedigte Ansprüche, und als Politiker, ohne den Überblick eines großen Ganzen, sieht er nur Berechnungen von Vor- oder Nachteilen. Er kann sich nach seiner Kenntnis des großherzigen Percy vorstellen daß dieser einen großherzigen Antrag annimmt, doch dem verhaßten König traut er keine nachhaltige und aufrichtige Gnade zu: es ist des Königs Verhängnis daß er so zweideutig scheinen kann, ja muß, weniger durch sein Wesen als durch seine Lage, die Folge seines Hochkommens: Richards Fluch beschattet ihn — sein lautrer Wille schleift die Kette einer fragwürdigen Tat nach bis in die Macht die ihm Spielraum böte. Und sieht man den König einmal so wie Worcester, mit durchschnittlichem Politiker-verstand und Rebellen-gefühl, so bleibt diesem kaum etwas übrig als der für sich genommen schändliche Vertrauensbruch: er ist nur die Frucht einer von vornherein weniger durch Bosheit als durch Blindheit, Leidenschaft und Not vergifteten Atmosphäre. Von Richard II. bis zu Worcester leidet jeder daran, indem er sie bekämpft oder fördert, und je edler und weiser die Opfer dieser Schicksalsseuche als Personen sinnen und wollen, desto tiefer reicht der tragische Schauer in die Würde und das Verhängnis.

Nur einer wird dessen Herr oder Löser: Prinz Heinrich, der einzige der nicht am Sturz Richards II. half, dem seines Vaters jahrelange Müh und Sorge den Fluch abgenommen, die freventlich errungene Macht berechtigt und beschwichtigt, der einzige der seine neue Jugend noch schuldlos mit Heldenkraft und Herrscherweisheit anhebt und die Virtus wieder aussöhnt mit der Fortuna, die unmißbrauchte Tüchtigkeit wieder mit der Gnade. Sogar sein Leichtsinn in seinem Ernst und Stolz ist weniger ein Zuwachs seines Wesens als ein Zeichen seines Gnadenstandes in diesem mehr heidnischen als christlichen Bereich. (Wer sich im Schicksal fühlt oder in der Gnade — beides nur zwei Denkformen für ein Unerforschliches — der wird von selbst heiter und sicher und kühn,

und wiederum zieht der Heitere, Sichere, Kühne die Glücks- und Gnadenstrahlen rings heran, wider böse Einflüsse stärker gefeit. Was die Helden ihr Glück oder ihren Stern oder ihre Vorsehung nennen das ist ihre Eintracht mit dem was sie nicht selbst können oder übersehen, ursprünglich die Einheit ihres Wesens mit dem Gesetz oder Getrieb ihrer Welt, mit Gott oder All.)

Diese letzten Versuche das Äußerste zu vermeiden hat Shakespeare mit allem Seelenadel und aller Staatsweisheit ausgestattet: der König und Percy, Heinz und Worcester, Vernon und Blunt sprechen aus ihren ergriffenen Herzen, und holen das Gewicht ihrer Gründe empor mit dem ganzen Eifer ihres Wesens und ihrer Ehre, im Angesicht der letzten Dinge, nicht abgelenkt durch flüchtige Wallungen oder Zwecke: der Tod steht nahebei und steigert ihren Ernst — ihre „Erleuchtung oder Verdüsterung", ihre Einsicht und ihr Geheimnis. Es ist eine Abschiedsfeier hoher Menschen, umglänzt und beschattet von Verhängnis: jedem, auch dem verderblichen Worcester, schwebt ein Wunschbild des Notwendigen, des Würdigen, des Vornehmen vor, und kein niedrer Gedanke befleckt oder bedrückt sie — noch ihre gegenseitigen Anklagen, scharf, fest, unerbittlich, tragen sie vor nicht nur mit männlicher Courtoisie, sondern auch mit dem wuchtigen Schwung der dem Verkehr von Macht zu Macht gebührt, Gentlemen und Politiker in einem — und dabei Schicksalswesen, aus ihrem besonderen Zustand heraus sprechend und zugleich aus ihres Schöpfers Allwissen, ritterlich, politisch und seherisch — nur Shakespeare trifft solch bezaubernden Einklang . . den tragischen Grundton seiner Historien, der hier zum erstenmal voll herauskommt. Noch mächtiger schwingt er in dem Zwist von Brutus und Cassius, in den Gesprächen zwischen Antonius und Oktavian, und in Coriolans Ankunft bei Aufidius. Das Gemeinsame ist die Durchdringung der nüchternen Staatssachen mit der sittlichen Würde einer Gesellschaft und der Leidenschaft mächtiger Einzelner, unter dem Anhauch des übermenschlichen, übergesellschaftlichen und überstaatlichen Verhängnisses das als Gefühl und Wissen im Dichter wacht.

Dieses Verhängnis ist in den Tragödien Shakespeares, mehr als in denen anderer moderner Tragiker, der Tod, genauer die Frage: was von unseren Werten und Gütern noch gilt und west vor dem Nicht-mehr-Sein? Kein frommer Christ, kein Idealist oder Pantheist konnte seine Menschen so selbstverständlich aus diesem ungebrochen diesseitigen Lebensschauer heraus schaffen: kein Calderon, der wohl das vorläufige Sterben, aber nicht den endgültigen Tod wahrnahm, kein Corneille und

Racine, denen die Welt bei den Grenzen und Gesetzen der Gesellschaft aufhörte, kein Goethe und Schiller, die nicht den Untergang, sondern die Spannung von Schuld oder Leid tragisch nahmen, kein Hölderlin, der den Tod ja gerade im lebendigen All aufhob, kein Kleist, der — trotz dem „Prinzen von Homburg" — das Vernichtungsgrauen brach mit dem sittlichen Befehl oder mit dem unendlichen Gefühl. Gewiß erfuhr und vollzog Shakespeare auch alle Kriege zwischen Kräften und Werten innerhalb der Menschheit leidenschaftlich wie nur irgendeiner von diesen: aber der äußerste Horizont vor dem sie spielten war für ihn kein Himmel, keine Sozietät, kein Ideal, sondern, als unerbittliche Realität, durch keine geduldige Philosophie geleugnet oder gelindert: der Tod. Er hat ihn ernster genommen als alle Dichter der nachplatonischen Zeit, weil er das irdische Leben vollwichtig und nicht vorläufig nahm, bis in sein Schein- und Traum- und Gleichnistum hinein. Vom Tod her — den er nicht nur wußte, wie wir alle, sondern glaubte als einer der nur das Leben hat, das Leben als All — bemessen seine Wesen den Sinn und den Wert ihres Daseins. Wir haben gezeigt wie der König und Heinz und Percy und Falstaff vor dem allgemeinsamen Ende sich unterscheiden, durch den verschiedenen Halt und Inhalt den sie ihrem Dasein vor dem gewissen Nichtsein geben. Kein Gott oder Jenseits, keine „Pflicht" an sich über dem Leben gehört zu ihren Sicherungen: nur der Mut, die Würde oder die Weisheit oder die Schlauheit womit sie dem Tod begegnen erhöht oder erniedrigt sie, erfüllt oder erledigt sie. Gott wird wohl einmal als Schlachtruf für die Soldaten gebraucht, doch keiner hält in seiner letzten Stunde mit ihm Zwiesprach, nur mit der eigenen Seele und mit dem Tod.

Daß Aeschylus und Shakespeare die beiden mächtigsten Tragiker sind kommt aus ihrem unbedingten Untergangspathos: es gibt wohl christliches oder platonisches Drama, aber streng genommen keine Tragödie, wo der Tod seinen Stachel verloren hat und hinter dem Leiden die „Erlösung" steht, vor dem Leiden die Vorsehung: denn das ewige Leiden in Dantes Hölle gilt nicht als menschliche Tragik, sondern als göttliches Gericht.

Im fünften Akt rückt nun endlich der Untergang den Gestalten greifbar nah, und strafft nochmals zusammen was ihr Leben erfüllt, lockerer oder breiter verteilt, Kämpfe, Pläne, Spiele für Macht, Ruhm oder Genuß: alles drängt sich in den Seelen selbst dichter und Personen die vorher gesondert gegeneinander oder ohne einander wirkten und nur durch Hörensagen verkehrten sollen sich nun treffen, um sich zu verderben: sie stoßen endlich zu einander auf gemeinsamer Stätte, dem

Schlachtfeld. Die einzelnen Motive klingen hier zusammen, beherrscht von dem vorher nur leise angeschlagenen, dem Tod. Des Königs Staat, des Prinzen Ernst und Spiel, des Percy Ehre, der Rebellen Trutz und Mut, Blunts Treue, und noch Falstaffs lustige Niedertracht, bisher selbstgenugsames Getreibe eben ihrer so oder so gearteten und dadurch vereinten oder entzweiten Träger, erproben sich nun vor dem endgültigen Richter über Sein oder Nichtsein. Sie werden dadurch deutlicher und gedrungener und sie vollenden sich an der Grenze die sie alle umschließt. Am Gefühl der allseitigen Entscheidung durch die Schlacht läßt Shakespeare auch hier, wie in „Richard III.", in „Heinrich V.", in „Julius Caesar" und in „Antonius und Cleopatra", die Landschaft und das Wetter teilnehmen, dem heidnischen Einklang von Natur, Schicksal und Seele gemäß den seine Dramatik voraussetzt. Den fünften Akt eröffnet ein Stimmungsgespräch zwischen dem König und dem Prinzen: der eine sieht die blutige Sonne und den bleichen Schein, der andere hört den hohlen Wind der einen rauhen Tag verheißt. Der König, jeder Stimmung zugänglich, keiner verfallen, hält sie von sich weg durch die reife Bereitschaft die weder mit den trüben Vorzeichen bangt noch mit den hellen hofft, sondern dem notwendigen Ausgang ruhig ernst entgegenblickt, nachdem er das Seine getan und gesonnen. Stoische Starre und grundsätzliche Ataraxie ist ihm so fern wie allen Helden und Weisen Shakespeares — auch sie setzt ein „Jenseits" voraus. Die Reife und Bereitschaft, die Shakespeare sich immer wieder lobte, nimmt gerade alle Gefühle und Geschicke in sich auf und bannt ihre Gefahr nicht durch Abtötung und Ausschluß, sondern durch Hoheit und Einsicht. Heinrich IV. ist reizbar, erschütterlich, dem Gram, dem Zorn, selbst der Furcht offen, und so betritt er die sausende Walstatt, so empfängt er den Boten der Rebellen, weder gebieterisch noch abgeklärt, sondern bebend, weil man sein Wohlfahrtswerk bedroht, gereizt über den Vertrauensmißbrauch und die endlosen Fehden, und doch mit der regen Vornehmheit die zugleich den Edlen im Verkehr mit Edlen bezeugt, den leutseligen Herren der geruht sein Herz auszuschütten, den überlegenen Staatsgeist der die kurzsinnigen und selbstischen Ansprüche begreift, ohne sie zu billigen — ein einziges Gemisch aus gesellschaftlicher Zucht, persönlicher Ergriffenheit und tiefem Sachenernst, gleich fern von unbeherrschtem Ausbruch und von steifem Amtsgehaben. Worcester erwidert ihm von Mann zu Mann, auch er erregt ohne arge Gereiztheit, feindlich, nicht gehässig, beladen von dem Gewicht der Ereignisse mehr als der Gefühle. Die Stimme der Mächte durchdröhnt die Beschwerden der Personen, das Leid und die Gefahr der bedrohten Herzen bebt in dem notwendigen

Zusammenprall der Mächte, und beide überwaltet das Verhängnis das beide vereint.

In diese Verstrickung hinein greift des Prinzen Vorschlag, als könne er sie lösen durch ein Herz zugleich opfer- und siegeskühn, und einen Geist der all den Gegnern gerecht wird. Prinz Heinrich allein steht über dem Unheil dem die anderen mit ihren Gründen und Wünschen verhaftet bleiben.. er erweitert die düstere Walstatt der Beladenen mit seinem freien todbereiten und todesüberlegenen Willen. Sein Vorschlag umspannt auch mit wenigen Worten und Tönen ein vielstimmiges Gedräng von Motiven: den politischen Entschluß zur Befriedung des Haders, den Wetteifer mit dem bestaunten Gegner, das Verlangen des Mißkannten sich endlich zu bewähren, den Spielertrutz und die Großmut, Versöhnungswillen, Kampflust, Siegesgewißheit, Fatalismus und Opferdrang zugleich. Stimmungen die sich auszuschließen scheinen hat Shakespeare hier in eine Gebärde gebracht die sich entscheidend abhebt von den vieltönigen Sorgen und Sinnen der Rebellen und des Königs.. ein unergründliches Zusammenspiel nach allen Seiten. In der Mitte die beiden Schicksalsträger, verstrickt in entgegengesetzten Rechten, Sorgen, Wünschen, Heinz mit dem einen verbunden als Erbe und Staatsmann, mit dem anderen als Ritter und Rivale — denn Worcester steht auch noch für Percy — beiden entrückt als freie leichte Seele, spielfähig nach oben und nach unten, weder vom Verhängnis noch vom Trieb befangen.

Nach unten noch hebt er sich von dem sinngewordenen Fleisch, von Falstaff, der hier neben den heldischen und tragischen Entscheidungen auch die seine trifft im Angesicht des Todes: er kann erst recht sein Leben in kein Jenseits aufheben, aber auch die Schwellung, den Reiz, den Ruhm des Todes nicht in sein Leben hereinnehmen.. das Sterben gehört nicht zu seiner Religion des puren Genusses, deren Bekenntnis (er selbst nennt sie Katechismus) hier neben den Bekenntnissen der Ehre und des Opfers nicht fehlen darf, wo die Menschtümer insgesamt erscheinen unter dem Licht des Todes. Man streiche Falstaffs Stimme aus diesem Chorus, und die Stimmen aller anderen tönen flacher, ja heiserer: erst dieser gemächliche Baß der vollkommenen, das heißt der in sich geschlossenen, unanfechtbaren und in ihrer Ebene sinnreichen Gemeinheit schafft ihnen die Feier und die Höhe die in geistlichen Dichtungen der Schwung nach drüben bewirkt. In den Helden selbst liegt das Pathos des Untergangs, und dies ist für Falstaff das unverständliche Draußen: mitten unter Wesen die aus dem Sterbendürfen oder -müssen oder -können oder -wollen ihre Werte oder Schauer ziehen

wandelt Falstaff guten Gewissens, gefeit gegen jedes Pathos und zugleich es richtend und gerichtet von ihm. Auch ihn umgibt der Schlachtentod als äußere Gefahr, doch nicht als innerer Zustand, und er ist nicht nur gründlich feig, sondern auch folgerecht klug in seinem Glauben an den allein seligmachenden Daseinsgenuß, wenn er den Tod, einen Höchst- und Grenzwert der tapferen und weisen Seelen, solang als irgend möglich weghält und draußen läßt. Seine Rede über Tod und Ehre und sein Verhalten auf dem Schlachtfeld sind nur die Gipfel seines bisherigen Tuns, Lassens und Meinens, welches negativ die Ausschließung aller genußlösenden Gedanken und Vorgänge war, positiv die Begründung und Ausübung aller bequem diesseitigen Genüsse. Komisch über alle sonstigen Bühnenmemmen und -lumpen hinaus macht ihn einerseits die Vollkommenheit seiner Genußsucht, die aller menschlichen Gaben, auch des Geistes, des sonst genußüberschwingenden oder -bekämpfenden sich bedient, um sich bis zu einem wahren Genußglauben zu steigern, andrerseits sein beständiger Verkehr mit Ehrengläubigen als mit Seinesgleichen. Sein Katechismus über die Ehre ist nicht nur der Gelegenheitseinfall eines Witzboldes, sondern in ihrer Parodie der geistlichen Gattung das klassische Bekenntnis einer unsterblichen Art, deren hellstes und reifstes Exemplar eben Falstaff bleibt. So helle und reife Menschen wie er gehören fast nie diesem vollkommenen Genußglauben an, sondern übersteigen ihn nach der Ehre oder der Frommheit zu, und die zahllosen Genüßlinge haben selten den Geist, den Mut oder die Konsequenz ihren Glauben so auszudrücken und auszustatten, und nie wieder sonst sind Ehrglauben aller Art und Genußglauben solcher Reinheit so genau, gewaltig und grell konfrontiert worden wie auf Shakespeares Feld von Shrewsbury.

Freilich muß man voll erfassen was denn die Ehre sei, die Falstaff hier komisch abtut und der alle anderen hier tragisch dienen: sie ist nicht nur die gute Meinung der Menschen übereinander, nicht die Summe von Ehrungen, sondern der Inbegriff der selbstverständlichen eingeborenen Seelenwerte, die aus der Mitte eines Wesens ins persönliche und gesellschaftliche Bewußtsein steigen, „das höchste Glück der Erdenkinder“ die nicht in der Gottheit sich aufgeben, sondern in der Welt verwirklichen. Und eben weil ihnen der Tod kein Vorbehalt Gottes, sondern die äußerste Grenze ihres eigenen Lebens ist, bestimmen sie ihre Ehre von dieser Grenze her. Wer den Tod nicht scheut und ausscheidet, sondern durchdringt und erhöht mit der äußersten todesnächsten Lebenswürde, der hat am meisten „Ehre“: der Tapferste, der dem Tod sich opfert durch Fülle des Herzens, oder der Weiseste, der ihn überwindet

durch Stärke des Geistes. Percy will die erste, Bolingbroke die zweite, Heinz verbindet beide Ehren.

Der Feigling hat keine Ehre, weil er sein Leben nicht bis in den Tod hinein mit seinem eingeborenen Wert erfüllt, sondern wie der Sklave einem fremden Gesetz frönt, dessen Zeichen die Furcht ist. Der Tapfere und der Weise sterben ihren eigenen Tod, ja sie tun ihn, statt ihn nur zu dulden. Der gewöhnliche Mensch empfängt den fremden Tod von außen ohne Ehre und ohne Schmach, die Memme meidet ihn und wird wider Willen seine Beute, der Held oder Weise durchtränkt ihn von vornherein mit seinem Geist und nimmt ihn in seinen Lebenswillen selber auf, gleichviel mit welchen Gründen. Das bringt nicht nur Ehre, es ist sie. Erst vor dem Tod, der äußersten Grenze der Selbheit, kann die Ehre sich endgültig bewähren wie die Frommheit vor Gott, ihrer innersten Grenze. Beide sind deshalb in ihrer Polarität verwandt, gegenüber denjenigen Gesinnungen welche vor den Grenzen zagen, ducken oder fliehen, in feiger Heteronomie: die Memmen, die Genießer und die Geizigen, die für ihr Dasein, Können oder Haben, für die Schranken ihrer Selbheit zittern. Der Tod ist für den weltlichen Menschen was Gott für den christlichen: das unerforschliche Geheimnis vor dem sein erforschliches Sein, Können und Haben bestehen muß, vielleicht nicht allstündlich bedacht, doch immer gefühlt, ja gewußt. Das Nichts an der Grenze und das All an der Grenze, die ichaufhebende Leere und die ichaufhebende Fülle spenden Wesen gleichen Ranges eine verwandte Spannung, einen ähnlichen Adel, denen die stolzen Herzens ja sagen zu der letzten Notwendigkeit und sie in ihren Willen freimütig aufnehmen, es sei nun Vernichtung oder Verklärung . . und der Tod ist nur der äußerste Verlust, oberstes Sinnbild aller anderen Gefahren, Verluste und Leiden. Wer ihn tapfer trägt wird erst recht die minderen Übel tragen. Darum ist der Stand am meisten geehrt worden der dem Tod am nächsten steht, der Krieger.

„Du bist Gott einen Tod schuldig" in diesem Witz des Prinzen gegen Falstaff liegt das Problem verborgen, und in Falstaffs zynischer Antwort „er ist noch nicht verfallen, ich möchte ihn nicht gern vor seinem Termin zahlen". Er ist auch hier ein Schuldenmacher und Bankerottierer, während dem Prinzen die Todesbereitschaft zum ehrlichen Leben gehört. Des Prinzen Verkehr mit Falstaff kommt in diesem Wortwechsel über Tod und Ehre auf seine Spitze, auf seine „Pointe": der unsterbliche Gegensatz zwischen dem Fürsten der Ehre und dem Fürsten des Genusses . . wie der Prinz, im Gegensatz zu Percy, nicht einseitig der Ehre frönt — oder dem Tod — sondern die ganze Bürde des Genusses mit

emporhebt auf die Höhe seines weise umfassenden Heldentums, so spricht auch Falstaff nicht bloß als ehrloser, das heißt negativer Wicht in seinem Katechismus, sondern als positiver Bekenner und Meister des Genusses, für den die Welt der Ehre leer ist, die des Genusses aber erfüllt mit Geist und selbst mit dem Schein und Spiel aller anderen Werte. Er hat keine Ehre, aber sie fehlt ihm nicht, denn er hat den Genuß.. wie Percy der Genuß nicht fehlt, obwohl er keinen hat, weil Ehre ihm alles verdrängt und ersetzt. Nur Heinz hat beides und nichts fehlt ihm. Damit der Katechismus über die Ehre so ernstlich komisch wirke, muß hier die Fülle der Genußsucht, und nicht nur der Mangel an Ehre sich messen an der Fülle der Ehre, und nicht nur am Mangel des Genusses.

Shakespeare hat den Falstaff wohl trotz des breiten Raumes den er einnimmt, nicht so wichtig gemeint wie er heute wirkt, als der Vertreter von Werten die nicht nur mächtiger, sondern auch gültiger geworden. Aus einer rein komischen Figur höchsten Grades wächst er zum Sinnbild des irdisch ungezügelten und selbstgerechten Behagens mit dem geistreich durchgesetzten und saftig durchgelebten Wahlspruch „lieber Sklav als tot", und von ihm heben sich deshalb die echten, erst jetzt fragwürdig gewordenen Werte am klarsten ab, die für Shakespeare noch selbstverständlich bestanden und heute unter dem Ansturm des Genußtaumels, des Arbeits- und Erwerbstaumels, und des Mitleid-taumels zerbröckeln. Seine Rede über die Ehre, gewiß das Gelächter des Shakespeare-publikums bis zu den Gründlingen hinab und heute noch unversiegbar komisch für jeden der sich in Shakespeares Sinn und Welt heimisch fühlt, ist heute das prophetische Manifest einer Zeitgesinnung, und nachdem Heinrichs und Percys Ehre ihre Schlafenszeit gefunden, trotz und wegen dem menschunwürdigen Massengemetzel aus Wahn und Zwang, behauptet Falstaffs feister Geist guten Gewissens das Feld. Nirgends sonst begegnen sich die Ehre und ihr eigentlicher Widerpart — nicht die Schmach, ihre bloße Negation, sondern der Genuß, ihre Gegenposition — in solch vollgültigen Trägern und solch sinnbildlichen Lagen wie auf der Walstatt von Shrewsbury.

Die Kräfte, die Lage, die Stimmungen sind beim Beginn des Schlußaktes entfaltet.. der Endkampf — für die Zuschauer vielleicht das Spannende, für den Dichter selbst meist eine Verlegenheit, weil hier selten außer dem bloßen Ereignis ein neuer Seelen- und Gestaltenreiz ihn lockte, hat ausnahmsweise in diesem Drama ihm noch eine Steigerung aufbewahrt, das Zusammentreffen zwischen den beiden Helden, Percy und Heinz.

In keinem anderen Werk Shakespeares das durch Kampf entschieden

wird begegnen sich die Feinde erst am Schluß, wie hier, oder es kommt nicht auf die Begegnung zweier Widersacher derart an, sondern nur auf das Ende des Helden, wie des Hamlet, Macbeth, Brutus, Richard III. Antonius und Oktavianus, Richard II. und Bolingbroke — sinnbildliche Gegnerpaare — haben ihre großen Auseinandersetzungen längst hinter sich, als der Besiegte stirbt. Hier aber vollzieht sich die ersehnte Probe, viel beredet und verzögert, zu guter Letzt als ein Opferfest nach langen spannenden und lösenden Zurüstungen, während deren die Kämpfer sich niemals schauen und immer messen. Und nun endlich nach Worcesters frevler Unterschlagung ist es so weit, aber nicht mehr ein gentiles Turnier und Gottesgericht, sondern, durch Worcesters Schuld, der böse Krieg den Heinz vermeiden wollte.

Worcester vernichtet (vorher und nachher werden wir mit „tragischer Ironie" daran erinnert) eine solch herrliche Möglichkeit, die Heinz kaum zu hoffen wagt —

> Sie nehmen es nicht an, bei meinem Leben!

und die Percy selber ersehnt, ohne zu ahnen wie nah ihr Gelingen war

> O, läg der Zwist auf unsern Häuptern doch
> Und niemand sonst käm heute außer Atem!

Mit solchen Winken zeigt Shakespeare, den Alten bis ins Gefühl hinein verwandt, das Schicksal selbst am Werk: all diese Gewaltigen nur als Vollstrecker eines Willens den sie nicht durchschauen und dem sie wider ihre eigenen Wünsche dienen. Eine Seite ihres Wesens ist immer beschattet von dem was sie nicht sehen und wollen, und aus dem dräuenden unberechenbaren Walten treten dann ihre persönlichen Kräfte um so eindringlicher hervor, wie die Gesichter aus Rembrandts Dunkel. Wie sind Percy und Heinrich einander zugekehrt mit allem Gefühl und Geist, fiebernd von Ungeduld und geschwellt von ihrem lautersten Eifer ohne persönlichen Haß und doch durchdrungen davon daß ihrer einer hinunter muß! Das Gespräch zwischen Vernon und Percy (V, 2) bereitet uns, wie ein Heroldsruf, auf die Art des Zweikampfs vor, endlich spüren sie einander nach langer Verkennung oder Eifersucht in Vernons redlichem Bericht, über Worcesters unredliches Schweigen hinüber, Herz zu Herz als feindliche Brüder, Heinz auch für Percy gereinigt von seinen fragwürdigen Scheinen und Percy für Heinz schon geweiht wie ein Sühnopfer, nicht mehr unmutig beneidet. Eine neue Feierlichkeit hebt den Ton womit Vernon dem Percy seinen Gegner ankündigt — hold und gewaltig, innig und dröhnend zugleich — Percy schmilzt unter seinem finsteren Panzer von diesem Anhauch des Überbringers: sein krie-

gerischer Haß durchdringt sich hier mit heldischer Liebe — und die Höflichkeit des Rittertums, sonst in der Dichtung oft zu einem bloßen Gepränge entleert oder erstarrt, schon seit den Minnezeiten selbst, offenbart hier noch einmal ihren geheimen Grund, die Todgemeinschaft starker Herzen und das Verlangen nach dem würdigsten Feind. Alles ist gerüstet und gestimmt für ein Fest des Todes, und nun beginnt die Schlacht.

Unter den vielen Schlachten Shakespeares hat keine mehr eine solche Feststimmung der Gegner erreicht, den goldig düsteren Glanz der aus dem Zusammenscheinen von Heinrichs und Percys Seelen kommt — denn jede Seele hat bei Shakespeare ihr besonderes Licht das mit ihren Tageszeiten wechselt und sich färbt mit ihrer Umgebung. In den früheren Königsdramen bedeuten Schlachten blutiges Getümmel, wildes Klirren worin die Opfer verschwinden .. in den nordischen Tragödien oder den Römerdramen den Untergang der Helden, manchmal das Gericht der Nemesis, manchmal den schwermütigen Abend der sinkenden Welt und ihrer letzten Träger, manchmal nur die fast unwirsche Erledigung des Geschehens, gleichsam den zufälligen Schluß des notwendigen Endes, ein Bedürfnis mehr der Handlung als des Wesens. Das sind die Werke die vor dem Ausgang schon alle Schicksale entfaltet haben, „Hamlet" „Julius Caesar" „Macbeth" „Coriolanus". Doch Heinrich und Percy scheinen lebenlang nur dieser Feierstunde geharrt zu haben da ihrer einer fallen soll, und die Schlacht, den homerischen Aristien ähnlich durch die hohe Schrecknis des männermordenden Kriegs, begehen sie zugleich wie ein ritterliches Turnier, um ihre persönlichen Kräfte zu messen, ohne Gier, ohne Haß, ohne Verzweiflung und Vernichtungstaumel, ernst und prächtig, und es ist mehr als Rhetorik, wenn ihre Kampfansagen von hochzeitlichen Gleichnissen funkeln. Was im Tod an Lockung, an dunkelsüßem Rausch des Erlöschens, an Wollust des Blutes lebt, verwandt der Brautnacht, das pocht in Percys Aufbruchsversen..

— — — — — einmal vor nachts
Will ich ihn mit Soldatenarm umfassen,
Daß er erliegen soll vor meinem Gruß..

und der keine Feldberedsamkeit kennt, der mit seinem Kätchen nur derb schäkert oder murrt, Percy wird gerührt, als der wilde dunkle Todesfittich unter den ehernen Klängen der Drommeten ihn dem Vernichter entgegenträgt.

Nun, Espérance! Percy! und hinan!
Tönt all die stolzen Kriegesinstrumente,

Und laßt umarmen uns bei der Musik!
Denn Himmel gegen Erde! Mancher wird
Nie mehr erweisen solche Freundlichkeit.

Vor die Begegnung selber schieben sich noch verzögernde Gefechte: Douglas erschlägt den treuen Blunt in des Königs Tracht (ein Beispiel der Mannentreue die vom Gebieter das Verderben auf sich lenkt, im „Julius Caesar" wiederholt sich dies Motiv, im deutschen Drama ist Froben aus Kleists „Prinzen von Homburg" berühmt) und begegnet Percy — die beiden Leuen des Rebellenheeres stürmen noch einmal in ihrer Herrlichkeit dahin, um ihren künftigen Sieger erst recht zu erhöhen: sie sollen als furchtbare Kämpen nicht nur reden und beredet werden, sondern handeln und dem dient ihr atemloser Gruß im Getümmel zwischen ihren blutigen Opfern.

Doch noch hier darf dem Bilde des Ganzen die unverwüstliche Niedertracht nicht fehlen. Falstaff macht seine makabren Scherze und verhöhnt den Tod und die Ehre noch neben den Leichen und bewährt sogar jetzt noch seine selbstsichere, von keiner Scheu oder Scham beirrte Ichsucht, die von unten her den Schrecknissen der Schlacht trotzt wie die Kühnheit der Tapferen von oben: auch hier nicht nur der Mangel des Heldentums, sondern der Gegensinn .. nicht nur als ein Feigling lächerlich oder verächtlich, sondern auch als ein Genie der Feigheit erstaunlich derart, daß sogar seinem Gönner und Kenner der Atem der Entrüstung ausgeht, als er ihn um eine Pistole bittet und Falstaff aus dem Behälter die Sektflasche zieht. Über die Bühne des Todes wandelt der fröhliche Wanst als das leibhaftige Bild des animalischen Lebens das keine Werte und Rechte über sich braucht, um sich zu steigern oder zu verklären, nur Geist, um sich zu schützen und zu genießen: „Da lob ich mir das Leben! Kann ichs davon bringen, gut! Wo nicht, so kommt die Ehre ungebeten, und damit aus". Auch Falstaff muß seinen Katechismus jetzt erst, während der Schlacht bewähren, wie Douglas, Percy und Heinrich ihren Ruhm oder ihre Ehre, und er tut es wie diese: die Schlacht zeigt uns keine neuen Gesinnungen, aber die uns schon vertrauten in vollster Aktion.

So löst auch Heinz sichtbar sein Versprechen ein: verwundet, umsorgt von den Seinen, Vater, Bruder, Gefährten, drängt er heiter und kühn, unerschüttert zum Kampf, im Wetteifer mit seinem jüngeren Bruder, dessen knabenhaften Mut er bestaunt und ermuntert mit seinem reifen, tretet seinen Vater vor Douglas und verjagt den allgefürchteten: endlich auf der Höhe seiner verheißenen Größe — der Achill dieser Fehden, die Freude seines glücklich enttäuschten Vaters. Dichterisch sind solche

Sträuße nicht ergiebig, und dienen mehr der Neugier der Gaffer als dem Seelenausdruck .. mehr der Bühnenspannung als dem Lebensgesicht. Genug wenn sie nur nicht in leeren Schwerterlärm entarten und die Stimme der Gestalten die Kampfgebärden noch füllt und verbürgt wie hier .. wenn wir den Helden ihre Großtaten glauben kraft ihrer herzerfüllten Worte und Töne. Das naive Publikum will nur die erwarteten oder unerwarteten Erfolge sehen und ergötzt sich am puren Getöse — der Dichter (und sein Hörer) vernimmt durch die Taten hindurch den Sinn der menschlichen Seelen und Geschicke und will ihn zu Wort kommen lassen. Dabei hat ihn das Hauen und Fallen mehr behindert als gefördert — daß Shakespeare noch diese Gefechte so vieltönig und innig gedichtet, nicht nur aufgeführt, das dankt er über seine Meisterschaft hinaus, die ihm im „Macbeth" „Coriolanus" „Julius Caesar", „Antonius und Cleopatra" nicht so leicht über die Langeweile der Bühnenschlachten hinweghalf, der herzlichen Durchdringung gerade dieses seines Lieblingshelden.

Vom früheren Makel gereinigt durch seines Vaters Rettung und die leichte Abwehr des Douglas, trifft er den eigentlichen Widersacher und fällt ihn nach kurzem Wortkampf zwischen dem maßlosen Stolz und dem nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich maßvollen. Percy bekennt den Trug seines unerfüllt gehetzten Lebens mit seinem letzten Atemzug, und mit dem Sieg verliert er auch den Sinn, den er nur im Tun, nie im Sein oder Schauen oder Haben fand. Sein Überwinder hält ihm den Nachruf.

Die Stellung des Heinz zwischen Percy und Falstaff, die das ganze Drama beherrscht, findet hier im engsten Raum ihr drastisches Sinnbild: wie er zwischen der Leiche Percys und der Scheinleiche Falstaffs die Opfer der wahnschaffnen Ehre und des ehrlosen Genusses bemißt mit dem Blick der herzlichen Weisheit, die beide begreift und keinem verfällt. Nur Shakespeares Spannkraft konnte solch ein Gesicht füllen: das dichteste Zusammen von Schlacht- und Sterbensgraun, Gram über das vergeudete Heldentum, der hohe Ernst und das fromme Urteil des Siegers — Feind, Richter und Bewunderer zugleich .. und daneben der fröhliche Wanst in der Maske des Todes, strotzend von gruseliger Niedertracht, spaßhaft noch in Blutlachen, narrenfrei noch vor Tod und Teufel. All das nicht nur als ein seelischer Ablauf, sondern als ein pralles „Eräugnis" von Stimmung, Gebärde und Tun, beladen zugleich mit dem gesamten Vorgeschehen und ein unvergeßliches Bild in sich — es ist eine der kühnsten Polyphonieen selbst in Shakespeares Gesamtwerk: der Zusammenklang von ernster Feier, mannhaftem Triumph, Verhäng-

nis und Vergängnis mit krassem Scherz, von Heldentod und Lumpenleben, von Siegerwürde und Memmenlist in einer Schicksalsstunde hat seinesgleichen nur noch in dem Konzert der Narren auf der Gewitterheide im „Lear" — noch schaurigeres Graun, noch grelleres Gelächter — oder im Festmahl der drei Weltteiler auf der Galeere der Piraten („Antonius und Cleopatra"). Falstaff, der dann der Leiche des Percy noch Stiche versetzt und sie als seine Beute vor dem König und dem Prinzen ablädt, um mit dreister Schlichtheit seinen Lohn zu fordern, ist unserem heutigen Gefühl kaum mehr erträglich und der Spaß überschreitet fast die Grenze zum Gräßlichen. Doch Shakespeare scheute sich nicht vor den schärfsten Umrissen und dieser Zug Falstaffs vollendet erst völlig seinen gegen jede Scheu und Scham, auch des Todes, gefeiten Zynismus. Bei einer bloßen Fratze, die nur von den Grenzen her gezeichnet wäre, nur durch Übertreibungen, würde das unwahr und effektsüchtig, berechnet und darum ekelhaft wirken, aber hier ist es nur die üppigste Schwellung der gesamten glaubwürdigen und wirklichen Person, die wir durch fünf Akte hindurch jeder Frechheit fähig sahen und der wir auch das Spiel mit Heldenleichen zutrauen müssen, selbst wenn unsere Nerven, zarter als die der Shakespeare-zuschauer, sich dawider sträuben. Bis an das kaum ertragbare Maß der Gestaltung von innen nach außen zu gehen und jedes Wesens letzte Möglichkeit in Erscheinung zu bringen ist gerade des mächtigsten Künstlers Verlangen, das durch keine Rücksichten des bloßen Geschmacks, der Schicklichkeit oder der Feinheit gehemmt wird.

Mit der Verurteilung des schuldigen Worcester, die er mit der ihm eigenen trotzigen Würde aufnimmt, mit der Begnadigung des gefangenen Douglas auf die Bitte seines Überwinders Heinz und dem Ausblick auf minder gefährlichen Kampf gegen die noch übrigen zersplitterten Scharen Northumberlands und Glendowers schließt dieses Drama, ohne zu enden. Die Epiphanie Heinrichs als eines hoffnungsvollen Helden nach mancherlei Mißkennung haftet im Gedächtnis, und sein Sieg überwiegt den Untergang Percys. Die tragische Stimmung wird beinahe absichtlich zerstört durch Falstaffs letzten Streich. Heinz und sein Vater behalten nicht nur das letzte Wort — wie auch in reinen Tragödien Shakespeares über der Leiche des Frevlers oder des Opfers der versöhnliche Nachruf der Sieger Frieden und Recht herstellt — sondern auch das letzte Bild: Percy, der manchmal geradezu als der tragische Held erschien, als der ebenbürtige, fast überlegene Gegenspieler Heinzens, verblaßt rasch und die Überwinder bleiben zurück als die entschiedenen Hauptpersonen, denen all diese Kämpfe galten. Also keine Tragödie —

Percy bleibt zuletzt nur ein gerecht bestrafter, irregeleiteter Rebell unter anderen, dem sein großmütiger Besieger seine Schuld, ja seine „Schmach“ wie es einmal heißt, nicht nachtragen will — kein allbeherrschender Frevler wie Richard III. oder Macbeth, kein allbeherrschendes Opfer wie Richard II., Othello oder Lear, sondern eine glänzende Nebengestalt wie Warwick oder Cassius, die stärkste Folie des eigentlichen Helden Heinrich Monmouth. Nur hat er an seiner Stelle eine solche Gewalt des Erscheinens, daß diese ohnehin lockere, läßliche, dem epischen Sehen noch nahe Historie szenenweise als seine Mär wirken konnte, ja daß man fragt ob der zweite Teil schon von vornherein geplant war. Gewiß aber sind die Schlußworte schon mit dem Hinblick auf eine Fortsetzung geschrieben.

KÖNIG HEINRICH IV. II. TEIL

DAS Leben Heinrichs IV. bis zu dessen Tod zu zeigen und den Prinzen noch auf den Thron zu führen hat sichtlich den Patrioten und Geschichtskünder Shakespeare gelockt und den Dichter manchmal belastet. Der Dramatiker hat die beiden Aufgaben zusammen gelöst, nicht mit der geschlossenen Stoßkraft die von einem Punkte aus ringsum wirkt, sondern mit der bequemen Fülle die sich über die Masse verteilt in verschiedenen Stärken. Mehr als der erste Teil ist der zweite eine bloße Szenenreihe. Während uns sonst mehr Shakespeares Räume und Gestalten, seine Stimmungen und Schichtungen angehen, haben wir den ersten Teil Heinrich IV. genauer als Ablauf, als Zeitgebilde betrachtet, um gerade dies Werk, fast sein gestaltenreichstes und breitestes, als ein sinnvoll durchdachtes und ausgewogenes Bühnenkunstwerk zu begreifen. Bei seinen ersten Historien und Komödien lohnt sich diese Arbeit kaum, bei den Dramen seiner Vollreife ist sie von anderen oft geleistet. Shakespeares „Komposition" das Lernbare oder Handwerkliche seiner Schöpfung, seine „Technik des Dramas" leuchtet schon Schülern ein, soweit überhaupt Leben in Formeln faßbar ist: sein Menschentum und sein Weltgehalt, sein Gewächs und Getriebe ist immer noch unergründet. Ohnehin ist gegenwärtig der Sinn für das Menschliche gefährdeter als der für das Dingliche, und nur als Lebensbewegung, ja als Zeitleib von Seelen kann man Shakespeares Handlungen fassen, niemals als bloßes Vorgangsgefüge, so wenig man ein Gedicht mit metrischen oder visuellen oder akustischen Mitteln begreift, abgelöst vom Herzen das darin pocht und tönt.

Enthielt nun „Heinrich IV. A" wesentlich den Wettkampf Percys und Heinzens vor dem oberen Richter Heinrich IV. und dem unteren Richter Falstaff, eine heroische Begebenheit, kunstvoll verbunden mit einer humoristischen Handlung, so leidet der zweite Teil von seiner biographischen Absicht oder Aufgabe her an der Bürde historischen Stoffes und unentbehrlicher Figuren die nicht mehr so leicht um ein ergreifendes Einzelthema zu schichten waren, sondern nebeneinander und auseinander strebten. Der zweite Teil, geschichtlich eine Fortsetzung des ersten Teils, mußte dichterisch auch eine Wiederholung werden — wenigstens in den seelischen Spannungen: Kampf des Königs gegen Aufrührer, Bewährung des Prinzen vor dem noch immer mißtrauischen Vater, Falstaffs Streiche und Schliche an Ehre und Gefahr vorbei . . im ersten wie im zweiten Teil Kriegsräte, Staatsräte, gescheiterte Versöhnungsversuche und Falstaffs Wandel zwischen ernstem Genuß und ver-

spotteter Ehre. Drei Hauptfiguren aus dem ersten Teil blieben: der König, der Prinz und Falstaff, aber mit der vierten, Percy, schwindet der gleichgewichtige Gegenspieler der die Handlung erst zentriert oder ins Lot richtet. Percys Abfall schuf die tragische Beziehung zum Titelhelden und weckte des Prinzen Kräfte, die erst dem Falstaff als dem Widerpart der Ehre seinen Sinn im Ganzen gaben über seine persönliche Komik hinaus. So weit Shakespeare auch schweifen mochte im verschwenderischen Gestaltenspiel, die Polarität die den Percy an den Helden, den Herrscher und den Lumpen band hielt alles zusammen und band diese auch untereinander. Northumberland und sein Bruder sind nur Gegner im Handeln, nicht Gegengewichte im Wesen. Der Hauptreiz des früheren Rebellenkriegs, der Wetteifer des Berühmten und des Verkannten, das gegenseitige Steigern und das spannende Wachstum fällt hier weg, da Heinz schon angelangt und anerkannt ist .. andererseits fehlt den alten klugen Verschwörern der tragische Jugendglanz, ihr Unternehmen ist mehr kahle, spröde Politik als heroische Leidenschaft. Und Falstaffs Lumpereien stehen nicht mehr gegen die herrliche Ehre, wodurch sie erst das fast mythische Gesicht empfingen. Percy mehr als Heinz war der komplementäre Ernst zu Falstaffs Spaß. Durch das Verschwinden Percys sondern sich die drei Handlungsgruppen die im ersten Teil unlösbar vereinigt waren, der Kampf der Rebellen gegen den König, des Königs Verhältnis zu seinem Erben und Falstaffs lustiges Treiben, und wuchern durch diese Sonderung auf Kosten des Ganzen derart, daß der zweite Teil fast ein Stück aus drei Stücken scheint. Im einzelnen sind diese Stücke mit derselben Fülle ausgestaltet, ja vielleicht noch inniger im Ernst und behaglicher im Spaß, eben weil der straffende Zwang nachließ, doch auch der einheitliche Schwung der solch zentralen Griffs bedarf. Da von vornherein der König und sein Sohn die Träger der Teilnahme und Schöpferlust blieben, die Historie aber — strenger als Mythen oder Märchen — die Darstellung des Rebellenkrieges verlangte, und Falstaff als unveräußerliches Erbe, wohl auch als Lockmittel des Publikums mitkam, so strömte die tragische Eingebung, die vorher der Percy angezogen, dem König zu auf Kosten seiner Gegner. Heinz selbst konnte kaum noch wachsen und es war schon viel daß er auf derselben Höhe der Haltung und Spannung blieb. Die komische Eingebung aber verbreiterte und verästelte sich um Falstaff herum in mehrere neue Gestalten seines Klimas, Pistol und Dortchen, Schaal und Stille, Bullenkalb und Warze .. unverlierbar im lustigen Vorrat der Welt, doch nicht notwendig wie der Falstaff des ersten Teils. Im ersten Teil treten Heinz und Percy in ihr volles Licht erst durch Falstaff, ihr Kom-

plement. Im zweiten Teil läuft die Komödie eigenmächtig neben der Tragödie her, nicht parodistisch auf sie bezogen, sondern nur gelegentlich locker durch die Handlung verknüpft, zumal am Schluß, wo Falstaffs Abfuhr die vollendete Königung Heinrichs V. am drastischsten dartut.

Für Shakespeares dichterisches Verlangen nach Steigerung war die Hauptbürde beim Fortgang dieser Historie die Wiederkehr desjenigen Motivs das ihn beim ersten Teil am meisten beflügelt, das allmähliche Sichtbarwerden des verkannten Helden, zumal vor seinem Vater: was konnte nach dem Sieg über Percy, nach dem Lob und Dank des endgültig einverstandenen Königs noch Höheres kommen?

> Verlornen Ruf hast du zurückgewonnen
> Und dargetan, mein Leben sei dir teuer.

Diese Einlösung war Heinzens Ziel: es ist im ersten Teil erreicht wie des Königs Ziel, die Niederlage der Rebellen. Shakespeare fand bei Holinshed dann noch weiteren Begebnisstoff vor, aber eigentlich kaum eine neue Begebnisart. Seine patriotisch-historische Aufgabe und seine dichterische störten einander — denn nichts lähmt den Schöpfer mehr als verbrauchte Luft, als erprobte Motive, während freilich der Geschäftsschreiber gerade gern diese wiederholt. Man bewundert Shakespeares unerschöpfliche Erfindungsgabe, die selbst dieser Gefahr Herr ward . . doch spürt man beim zweiten Teil manchmal die Absicht Neues zu bringen über die bloßen Geschichtsereignisse hinaus, die dem durchschnittlichen Zuschauer mehr genügen konnten als dem schon gereiften Dichter. So unschuldig stofflustig wie bei „Heinrich VI." war er jetzt nimmer, und der Langeweile die ihm das eintönige Hin und Her im „König Johann" bereitet wollte er jetzt ausweichen. Der unverhältnismäßige Zuwachs der komischen Szenen, die breite rednerische Zurüstung in der ersten Szene, worin Northumberland vom Tod Percys erfährt — fast wieder ein Prunkstück im Ton der „vor-erotischen" Historien — die gründlichen, an sich meisterlichen politischen Gespräche, besonders in den Verhandlungen der Aufrührer untereinander (I, 2) und mit des Königs Boten (IV, 1) verraten den Willen die alten Motive aufzufrischen durch neue wuchtige und prächtige Einzelheiten. Der zweite Teil ist vielleicht reicher als der erste an herrlichen Stellen, zumal an politischer Weisheit, aber als Ganzes lahmer ohne den Schwung der frischen Gesamtvision, ohne die jungfräuliche Eingebung und den Durchbruch ins Unbetretene. Die Schönheiten des ersten Teils sind keine Gelegenheitseinfälle, sondern Ergebnisse des Ganzen, die Schönheiten des zweiten

Teils, an sich nicht geringer, sind selbstgenugsamer, ja sie zehren am Ganzen.

Unwillkürlich rückte das Gewicht des zweiten Teils auf die Gestalt der hier Neues widerfuhr und auf das Motiv das der erste Teil allein noch nicht angerührt oder gar verbraucht hatte: auf den König und sein Sterben. Wenn im ersten Teil der fünfte Akt noch die große Überraschung aufbewahrte, den Kampf zwischen Percy und Heinz, so vollendet erst das Gespräch am Sterbebett Heinrichs IV. den Ausgleich zwischen Vater und Sohn, der als Spannung zweier Lebenszustände, Charaktere und Staatsaufgaben neun Akte heimlich oder offen durchzogen hatte, ohne ganz zum Austrag zu kommen. Wie den Wetteifer zwischen Percy und Heinz, so löst auch diesen leiseren, tieferen, weiteren Zwiespalt erst der Tod, die äußerste Grenze. Das Ringen des Sterbenden mit seinem Erben um das Reich, versinnbildet in der voreiligen Selbstkrönung Heinrichs, ist das Höhere, über die Besiegung Percys hinaus, das wesentlich neue Geschehen des zweiten Teils, über Rebellenkrieg, Mißtrauen des Königs und Lotterleben des Prinzen hinaus, und der ewige Gehalt und Sinn dieses Dramas über seine bloß geschichtlich vaterländische Begebenheit hinaus. Die Sterbeszenen Heinrichs IV. (III, 1 und IV, 4) enthalten aber nicht nur den Kern des zweiten Teils, sondern schließen ihn auch erst innerlich an den ersten, ja an „Richard II." derart, daß durch sie diese ganze Mär vom Aufstieg Heinrichs IV. bis zum Aufstieg Heinrichs V. eine Trilogie wird, durch die mannigfachen und doch eintönigen Thronzwiste hindurch und, trotz der Teilnahme für Percy oder Heinz, die einheitliche Tragödie der Menschen- und Staatsseele wonach sie heißt: Heinrich IV. Das Schwanken der Teilnahme über mehrere Helden und Opfer hin — Richard II., Heinrich IV., Percy, Heinz, ja Northumberland — besagt eben daß hier nicht nur das Geschick eines Menschen sich vollzieht, sondern eines vielspältigen Gemeinwesens: dies ist der Hauptunterschied der Historien von den puren Tragödien, auch den Römerdramen: jene haben ihre Einheit in Helden, diese im Staat, mag dort auch der Held staatlich und hier der Staat persönlich erscheinen.

Die Sterbeszenen geben den Blickpunkt für die ganze Reihe von „Richard II." bis „Heinrich V.", und unter solcher Perspektive verschwinden auch die Baufehler die den zweiten Teil für sich betrachtet und neben dem ersten entstellen. Diese Szenen, ebenbürtig den erhabensten Gedichten aus Shakespeares Tragödien, beherrschen den Gesamtzug der Historien-gruppe und kommen als Gipfel erst von ferne gesehen zu ihrer vollen Geltung, minder gedrückt durch das Schlachtgetümmel und

Kneipengewimmel. Der Grund und Zusammenhang der Geschicke die Heinrich IV. an die Vergangenheit, Richard II., und an die Zukunft, Heinrich V. binden spricht sich hier unmittelbar aus, doch nicht in Erklärungssätzen, sondern in Gebärdenbildern. Der schlaflose König mit der Krone, die ihm teuer ist wegen und trotz ihrer Last, verkörpert leibhaftig was er ausspricht: die Sorge um sein Reich, zugleich verzehrende Krankheit des Überarbeiteten, der bis in die Mitternacht Briefe liest und erörtert, Tiefsinn des Grüblers, der die Schicksalswege voraus- und zurückwandelt, Ratschlag des Staatslenkers und Heeresfürsten mit seinen Gehilfen. Eine unfreiwillige Not die er in seinen freien Willen als Tugend aufgenommen hat ist die Unermüdlichkeit .. die Verstrickung seines freien Willens in immer neue unfreiwillige Nöte. Das ist von seinem Aufruhr gegen Richard II. an, über die Kämpfe gegen die mannigfachen Rebellen bis zum Kummer um sein Erbe und seinen Erben die Doppelform seines Daseins, die er als Notwendigkeit begreift, bejaht und besteht — als etwas das ihm gebeut, als unausweichbares Gesetz Gottes, der Natur oder des Schicksals (dem forscht er weiter nicht nach) dem aber sein eigener Vorsatz, Rat und Tat begegnet, weil er selbst mit seinem bedingten, leidenden Leib und sinnenden Geist dazu gehört. Er beneidet den Schifferjungen und jeden ärmsten Untertan um den gesunden Schlaf, den ihm die Krone verwehrt, doch er weiß und will es nicht anders. Die gebeugte Gestalt, in nächtiger Zwiesprache mit dem Schlaf und dem Gram und mit den Beratern, zwischen nüchternen Maßregeln bedrängt von den Gesichten des ungeheuren Wandels worin er selbst mit seinen Bündnissen und Zerwürfnissen mitspielt und mitgespielt wird, belastet als kranker Mensch von übermenschlichem Geheimnis und doch gehoben von der Weltwelle die unter ihm brandet, getröstet und gefestigt von dem geschichtskundigen Zuspruch des Getreuen — es bleibt ein unvergeßbares Bild des gefährlichen und beschwerlichen Einzeldaseins worin das Dasein der Gesamtheit, ja das Dasein der Welt fleischliches Tun und Leid, persönliche Absicht und Einsicht, besonderer Wille und Zwang geworden. Obwohl voll ausgesprochener Denkerweisheit ist die Szene doch durchaus ein dramatischer Vorgang, eine sichtliche Mär des sorgenden Herrschertums, wobei es zunächst weniger auf den Inhalt der Sorgen ankommt als auf die Haltung. Wir erinnern uns der wachen Nächte des alten Friedrich, auch sie voll entsagenden und entschlossenen, wehmütigen und tapfren Grübelns über Vergängnis und Eitelkeit, voll laufender Staatsgeschäfte und voll Erwägung der eigenen Geschichten aus Schuld und Recht.

Nur ist Shakespeares Heinrich ein König der blühenden Ritterpracht

und seine Stimme die des klang- und farbentrunkenen Dichters, der noch aus Staat und Arbeit Einklang der Gestirne vernimmt. Die Szene wirkt auch abgelöst von ihrem Drama als ein selbständiges Gedicht und Gesicht.. im dramatischen Zusammenhang nicht nur dieses Teilstücks, sondern der Trilogie bedeutet sie das Durchscheinen des Geheimsinns, der — meist in die Vorgänge eingekörpert — der ganzen Königsmär zugrunde liegt. Wir haben schon von anderen Seiten her diese hohe Mitte erblickt, von Richard II., von Northumberland her.. eben vom Inhalt seiner Sorgen her, als ein Zeugnis für die unlösbare Einheit von Politik und Poesie in Shakespeares Wort.

Kein Werk Shakespeares besteht aus Schönheiten oder Bravour-arien, aber jedes enthält außer dem in Wort gebärdeten Geschehen einige Offenbarungen dieses Geschehens — nicht ihm angehängte Spruchzettel nachträglich geschichts- oder gemütskundiger Reflexion, sondern seine unmittelbare Sinntransparenz. Solche Stellen sind neben den sinnfälligen Bühnenvorgängen und -landschaften durch ihre isoliert lyrisch oder denkerisch genommene „Tiefe" besonders bei den deutschen Leser der idealistischen und romantischen Jahrzehnte berühmt geworden.. neben den Geistererscheinungen, Garten- oder Forum-szenen die Selbstgespräche des Hamlet oder Macbeth. Man hat sich, je nach den Bretter- oder den Bücherbedürfnissen, den Allgeist der vom dumpfsten Element bis zur hellsten Erkenntnis sämtliche Kräfte einheitlich durchwandelt, durchstaltet und durchsinnt, zerlegt in einen Bildmacher und in einen Bilderklärer, statt in seinem Deuten sein Formen, in seinem Formen sein Wissen wahrzunehmen. So ist auch Heinrichs IV. Rede an den Schlaf und den Schicksalswechsel keine ablösbare Gemütsbetrachtung, sondern das Wort das in dieser Trilogie Fleisch und Tat geworden.

Nach außen bewegter, minder monologisch, doch aus derselben Schicht des Wissens, ist die andere Hauptszene: Heinrichs letzte Auseinandersetzung mit seinem Erben, das heißt mit der Zukunft seines Reichs. III, 1 wendet sich der Vergangenheit zu, ist Erinnerung dessen was geschah, geschehen mußte und immer wieder geschieht, ein Blick des Einsamen aus einer müden Stunde der Einkehr über seinen Weg vom Sturz Richards bis zum Abfall Northumberlands. Dieses Gespräch, der eine Brenn- oder Lichtpunkt des Dramas, bescheint nach rückwärts die Geschichte des Königs die durch sein totes Opfer Richard und seinen fernen Mitschuldigen Northumberland bestimmt wird: beide treten nicht selber auf, sondern nur als Schatten und Bilder im Mondlicht des Gedächtnisses. Der andere Brennpunkt (IV, 4) bescheint die Zukunft, die bestimmt wird von seinem Sohn. Die Sorge des Königs ist hier nicht

nur Betrachtung, woraus er sich mit einem Ruck wieder den laufenden Geschäften zuwendet, sondern auch Tat, die leidenschaftlich sich wehrt bis zum letzten Atemzug vor den vermeintlichen Übergriffen des ungeduldigen Erben und dann weise ihn einweiht in die Bedingnisse und Erfordernisse seines Amts. Hier erscheint sein Partner persönlich, sein Sohn — und zwar, wie strahlend auch immer, durchaus als Partner — zunächst beleuchtet von des Königs Geschick aus. Der König bleibt noch im Glanz seines Sohnes die Hauptperson: seine Tragik, seine Sorge und Weisheit und sein wehmütiger Blick in das verwehrte gelobte Land, die Ablösung des Gründers vom Sieger, stimmt dieses Staatsgespräch und Machtmysterium, und erst auf dem Grunde seiner versöhnten Trauer erhebt sich der fraglose Herrenstolz und die freudige Herrenpflicht des Nachfolgers. Diese beiden Szenen III, 1 und IV, 4 rechtfertigen erst die Benennung des Doppeldramas: sie geben die Epiphanie des halbdunklen Königs der im Schatten bald seiner Gegner bald seines Erben dämmerte und doch unscheinbar alles durchdrang, nie frei herrschend, immer sachte waltend, nie allmächtig, immer überlegen. Sie wirken zurück auf seine früheren Auftritte und erhöhen ihn nachträglich, wie im ersten Teil Heinzens End-sieg noch dessen Vorleben adelt. Freilich gibt es hier keinen Besiegten, denn auch für Heinz bedeutet das feindlich liebende Schlußringen mit dem Vater eine „Epiphanie" noch über die des ersten Teils hinaus: dort erscheint er endlich als tapferer Kriegsheld, hier als echter Herrscher .. dort findet er seine ritterliche Ehre, hier seine königliche Würde — wie im ersten Teil von Percy her das Rittertum vorwaltet, und hier, von Heinrich IV. her, die Politik: auch darin bewährt sich das Übergewicht des Titelhelden im zweiten Teil. Hat man auf Heinzens Vorscheinen durch Percys heftigeren Glanz fast fünf Akte warten müssen in dem Ritterdrama des ersten Teils, so braucht des Königs mildere Strahlung und langsamerer Atem beinahe sieben, um ganz rein herauszukommen in dem eigentlichen Staatsdrama des zweiten Teils, und wie dort erst der herrliche Partner Percy den Helden Heinz völlig weckt, dessen Heldentum wir ja von Anfang an wußten, glaubten und erwarteten, aber noch nicht sahen, so holt erst der Partner Heinz aus dem nie bezweifelten, doch nie rundum vernommenen König seine volle Staatsweisheit und den ergreifenden Tiefsinn seines langen Herrschertuns und -leidens heraus .. hier wie dort im Angesicht des Todes, bei Heinz des möglichen, beim König des wirklichen.

Der junge und der alte Gebieter, die steigende und die sinkende Zeit, die Hoffnung und die Sorge, das Streben und die Erkenntnis ihre Krone austauschend vor dem Tod: einer der ewigen Menschheitsgegensätze

ist hier als sinnfälliges Personenereignis dem Mythenschatz der Völker einverleibt, allgültig und einmalig, mit der Reinheit der Idee die nie und nirgends gewesen und der Bestimmtheit eines geschichtlichen Augenblicks. Der fällt nicht aus der Szenenreihe als eine eigene Schaustellung oder Aussage des Sinns heraus, aber er führt sie, lang vorbereitet, auf ihre Höhe. Das letzte Gespräch des Königs mit Heinz winkt hinüber zu dem Gipfel des ersten Teils: dort ringen Heinrich und Percy wenn nicht um die Krone so doch um den Siegeskranz, und Heinz verdient sich erst die Krone die er jetzt ergreift. Über den ersten Teil hinüber schlägt der Kronenwechsel den Bogen zu der Abdankung Richards II., deren Gegenszene er ist, als Sühne des dortigen Frevels, nicht nur in dem ausdrücklichen:

> Gott weiß, mein Sohn,
> Durch welche Nebenschlich und krummen Wege
> Ich diese Kron erlangt

sondern auch durch die Geste: wiederum legen zwei Herren die Hand an die Krone, ein steigender und ein sinkender, und es ist noch dieselbe Krone um die Richard litt, als Bolingbroke sie stolz und hoffend nahm, wie der sterbende Heinrich jetzt die blut- und tränenschwere weitergibt an den freudigen Heldenjüngling. Doch dieser Tausch ist nun wirklich die Sühne, nicht nur im Sinn der Strafe, sondern auch der Versöhnung: Heinrich IV. hat den notwendigen Frevel abgebüßt durch jahrelange Mühen und Sorgen, die eben diese Krone brachte und schuf, und noch zuguterletzt büßt er durch den Gram um den verkannten Sohn! Die Lösung dieses Grams durch die Versöhnung und die Einsicht, das ist die Katharsis seiner Tragödie, der Ausgleich zwischen Hybris und Nemesis in seiner Seele.

Er empfängt ihn nicht wie die unweisen Opfer ihres Triebs oder Trugs, Richard II., Percy, Northumberland, von außen durch fremden Schlag, sondern als weises Opfer der Macht und der Not von innen durch Erkenntnis: er hat die widerrechtliche Größe nie genossen und mißbraucht, sondern verwaltet und erlitten und scheidet von ihr ledig des holden Wahns, von dem die andren sich nur schmerzlich trennen. Ihm war der Besitz schon Bürde und Sühne, den andren erst der Verlust.. und sein ärgster Abschiedsgram wäre nicht daß er seine Krone verliert, sondern daß man sie mißbraucht: so sehr ist sie ihm nicht ein selbstisches Gut, sondern ein sachlicher Wert. Wenn seinen Vorgänger mit dem Untergang das Vorgefühl der Vergeltung versöhnt, so beruhigt i h n das Vertrauen in den Erben: gefrevelt hat er am Träger der Krone, nicht wie

Richard an ihr selbst.. gebüßt hat er nicht durch gewaltsamen Tod, sondern durch mühevolles Leben.. versöhnt wird er nicht durch Leidenschaft, sondern durch Einsicht, und die Krone gibt er weiter, nicht unfreiwillig mit einem Fluch an den Feind, sondern freiwillig mit seinem Segen und seinem Rat an den Sohn, nachdem er bis ans Ende sie verteidigt und versorgt. Richard, der sie maßlos genossen, verwünscht sie, als er sie einbüßt, und weidet sich spielerisch an ihrem Nichts, wie er vorher spielerisch in ihrem All geschwelgt. Heinrich, dem sie nur Last und Gram gebracht, betreut sie noch über den Tod hinaus mit hohem Ernst und schlichter Feier, prunklos, wahnlos und suchtlos.

Auch hier ergreift uns die vollkommene Durchdringung der reinen Politik — nicht nur sachliches Rechnen oder dämonische Lust oder böser Machtsinn — mit dem herzlichen Gefühl. Nirgends ist der Staatsmann im Gedicht gefaßt wie hier — d. h. aus demselben Ursprung der sonst meist die nur persönlichen Wallungen speist — nicht ein Staatsbetrachter, nicht ein Ehrgeiziger, sondern ein Mann der in der Politik lebt, wie Romeo in der Liebe oder Macbeth im Grauen oder Hamlet im Geist.. sie ist das Element seines Daseins, nicht nur der Gegenstand seiner Begier oder seines Denkens. Man halte Schillers Burleigh oder Goethes Oranien oder Kleists Kurfürsten neben den sterbenden Heinrich IV., um zu unterscheiden die unwillkürliche Staatsdichtung von der vorsätzlichen Dichtung über Politik und Politiker. Kleists Hermann ist wohl der Ausdruck politischer Leidenschaft eines überpolitischen Dichters, doch ebenso zwängerische Ausnahme und Steigerung wie Heinrich natürlich und gesetzlich. Hermanns Politik verhält sich zu der Heinrichs wie Penthesileas und Achills Erotik zu der von Romeo und Julia.

Freilich ist die Politik hier noch keine bloße Kunst des Habens und Erwerbens, sondern der Menschenführung und -behandlung, und von gesamtmenschlichen Eigenschaften und Leidenschaften voller als die neueren Herrschafts- und Wirtschafts-techniken. Immer wieder wird schon in „Richard II." der Erfolg Bolingbrokes seiner Gabe des Gewinnens und Verführens zugeschrieben, und das Steigen oder Sinken, Sieg oder Niederlage gelten in Shakespeares Dramen niemals als das Spiel der Sachen, Umstände und Zufälle, sondern der seelischen Kräfte die der Umstände Herr oder Knecht werden: deren Walten ist die Politik als Schicksal. In „Richard II." war Bolingbrokes erfolgreiche Politik Klugheit, rechtzeitige Zurückhaltung oder Schnelle, Milde oder Strenge, Demut oder Hoheit, beschränkt auf das Handeln, in „Heinrich IV." erster Teil Abwehr, ja Leiden der Gefahren die seine Usurpation gebracht. Erst im zweiten Teil erscheint der Sinn der dem Handeln und Leiden

zugrunde liegt als ausgesprochene Selbsterkenntnis, Menschen- und Lebenskunde. Tun und Schauen sind bei dieser pragmatischen Natur nicht getrennt, wie bei Richard II., dessen Schauen selbständig spielt und schweift, oder wie bei Richard III. mit dem spähenden Raubtierblick, oder bei Percy dem ungestümen Renner: Heinrich nimmt wie ein gelassener Weiser die Ordnung wahr vermöge deren er handeln oder leiden muß, die dauernden Gesetze und die einmaligen Erscheinungen, zumal die Menschen. Soweit ist er auf dem Sterbebett gelangt und jetzt erst durchleuchtet sich das Verhältnis zu seinem Sohn, das bisher nur vom Handeln, nicht vom Wesen aus bestimmt war. Im ersten Teil bemerkt der König nur des Prinzen Lottertreiben oder seine Heldentaten, mit Kummer oder mit Freude. Erst vor der endgültigen Abrechnung gibt er, in familienpolitischen Winken, ein Bild des Charakters von dem Wohl und Wehe seines Reiches abhängen soll — man spürt die Nähe Macchiavellis, Bacons, Montaignes.. nur ist die politische und gesellschaftliche Menschenmerkekunst hier aufgenommen in das rege dichterische Gesicht, kein bloßes Beobachten, sondern zugleich ein Schaffen.

Das Bild des Erbprinzen enthält Züge die wir noch nicht wahrgenommen haben, das Verlangen nach Huld, die wetterwendische Reizbarkeit, den Starrsinn. Ja, es bleibt offen ob diese Züge gelten oder nur noch einmal das tragische Mißverständnis des Alten über den Jungen bezeugen sollen: weise Sätze, irrig angebracht, oder Einsicht in Gründe die selbst den Zuschauern verborgen waren. Zwar wenn der König von seinem Sohn meint „am meisten Unkraut trägt der fettste Boden“ und Warwick ihn verteidigt: „der Prinz studiert nur seine Spießgesellen wie eine fremde Sprache“, so soll dieser recht behalten, er bestätigt nur das Selbstbekenntnis Heinzens aus dem ersten Akt des ersten Teils. Dennoch kommt der Blick und der Ton womit Heinrich IV. hier von seinem Erben spricht aus einer anderen Tiefe als seine früheren, offenbar unnötigen Klagen und behält Gewicht und Wahrheit durch das Sehertum des schon Entrückten, auch gegen die Tatsachen. Wichtiger als die Richtigkeit seines Bildes ist die Innigkeit, wichtiger als die einzelnen Züge die neue Seelenlage. Sein früheres Urteil, blind gegen die noch verborgenen Tugenden Heinzens, kommt aus dem Affekt der bedrängten Stunde: jetzt, da er vor seinem Ende trotz dem Sieg über Douglas und Percy noch immer scheinbar im früheren Mißtrauen verharrt, anerkennt er die edle und reiche Natur seines Sohnes und bemißt sein gesamtes Wesen mit umfassender, zugleich abgeklärter und eifervoller Staatsweisheit. Derart hat der alte Kämpfer, Dulder und Hasser Bismarck als kontemplativer Täter oder als pragmatischer Betrachter am

Rande des Grabes in seinen Gedanken und Erinnerungen die Menschen bewertet die einst seine Macht gehemmt oder gefördert: noch immer von seinem Staat aus, d. h. seinem unübersteigbarem Daseinsbereich, doch gleichsam aus seiner staatlichen Ewigkeit, nicht mehr aus der oder jener Staats-stunde.

Ein Jenseits dieses Lebens, das dem einen die Liebe, dem andern die Ehre, dem dritten der Genuß, dem vierten das Spiel, dem fünften der Besitz, dem sechsten die Tat bedeutet, kennt Shakespeare noch nicht, wohl aber sieht und zeigt er all diese Werte in verschiedenen Abständen. Heinrich IV., vom ersten bis zum letzten Atemzug Staatsmann, derart, daß das ganze Leben in seine Politik eingeht, wird im Lauf der Jahre aus einem klugen Throneroberer zum verständigen Reichslenker und erst am Schluß durch Leid, Not und Todesnähe zum weisen Reichsseher. In sein drittes Stadium folgen ihm alle Spannungen seines zweiten Stadiums — die des ersten sind indessen erledigt, verwandelt nicht nach Inhalt und Stoff, sondern nach Stimmung und Perspektive. So spielen die Hauptmotive des ersten Teils, deren Wiederkehr den zweiten Teil belasten mußte, auf einer anderen Ebene: die Vatersorge (IV, 4) ist diesmal keine einzelne Verstimmung, lösbar durch eine einzelne Tat, kein Zeichen unter anderen für die bedenklich schwanke Macht des Königs — sondern das letzte, transzendente Leid seiner ganzen Politik: „darum erstreckt mein Gram sich jenseit meiner Todesstunde". Und mit ihrer Lösung endet zugleich seine Herrschaft und sein Leben: Heinrich stirbt versöhnt mit seinem Erben und beruhigt über die Zukunft seines Landes. Doch das ist nicht mehr wie der Dank nach Shrewsbury das Frohlocken des Siegers, sondern der läuternde Sterbe-ernst des tragischen Opfers, wie des Brutus letzte Worte oder des Antonius: die Huld die auch den traurigen, ja den schrecklichen Tod bei Shakespeare weiht. Der Tod schwingt in Heinrichs IV. letzten Szenen immer mit, nicht als ferne Gefahr und Möglichkeit wie im ersten Teil, sondern als Gegenwart und Gewißheit. Wie Percys Ehre durchaus vom Tod lebt, den Tod vorwegnimmt, so im zweiten Teil Heinrichs Weisheit: schon seine Rede an den Schlaf, seine Fragen an das Schicksal, seine Winke an Clarence und seine Kennzeichnung Heinzens stammen aus der Hellsicht wie aus der Trübe, aus der Verklärung und dem Geheimnis des Sterbens. Kein Spruchzettel löst uns die Zweifel ob nicht wirklich von Heinz all die Gefahren drohen die sein sterbender Vater weissagt. Ob er heller sieht oder trüber als wir selbst: der Sinn seiner Furcht bleibt vom König-Vater aus die melancholische Endschaft dieser unermüdlichen Politik, die gramvolle Weisheit und leidvolle Ergebung in das Notwendige, es sei gut oder

schlimm, die nicht lähmt, sondern spannt und noch dem Scheidenden tätigen Rat eingibt über das Grab hinaus für die unsterbliche Krone.

Doch ist die Endschaft des alten Königs nur die eine Seite: die andere ist der Beginn des neuen Königs. Nur von der Verdüsterung seines Vaters kann er sich so strahlend abheben, nur vor dem Mißtrauen sich so lauter bewähren. Heinrich IV. bedeutet hier für Heinzens Herrschertum was Percy für sein Heldentum: das spannende Gegengewicht, den erregenden Widerstand, den steigernden Druck. Auch hier ein Wettkampf, aber nimmer wer tapfrer sei, sondern wer tätig-weiser sei. Nicht mehr zwei Ehren messen sich, sondern zwei Staatskünste .. nicht mehr zwei Kämpfer, sondern zwei Gebieter, und auch diese beiden messen sich in Gegenwart des Todes. Wie vor der großen Probe mit Percy des Prinzen Erscheinen angekündigt wird durch Vernon, so hier durch den König und Warwick, und auch hier steigt die Erwartung durch verzögernde spannende Vorfälle: die Siegesnachricht Westmorelands von der Gefangennahme der letzten Rebellen und des Königs Ohnmacht. Sein Anfall bei der guten Botschaft zeigt nochmals daß diesem Herrscher kein Frieden, kein Glück, keine reine Erfüllung beschieden bleibt — es bedürfte gar nicht seines ausdrücklichen gelassen-traurigen Hinweises:

> Kommt nie das Glück mit beiden Händen voll,
> Schreibt seinen schönsten Satz in garstigen Zügen!

Er ist nur der mühselige Vorbereiter, nicht der glückhafte Vollender' und noch am Ziel verwehrt ihm das Siechtum den Genuß der verdienten Ernte.

Mitten in das sorgliche, gedämpfte Gedränge um den Kranken tritt dann der echte Erbe mit herrischer Anmut: der helle Klang seiner knappen, raschen Fragen unterbricht das dumpfe Gemurmel. Stimme, Tempo, Schritt: alles bezeichnet fast schroff die Grenze zwischen der mühseligen Endschaft und dem sieghaften Beginn. Die Pfleger und Helfer ziehen sich zurück und Heinz bleibt allein mit dem Schlummernden und mit der Krone. Beide gehören ihm zusammen: sein Vater ist ihm kein Privatmann den er kindlich liebt, beklagt oder betrauert: — nur König. Des Kronträgers Leiden fühlt er vor und nach als seinesgleichen. Es fehlt ihm jede private und familiäre Weichheit .. ergriffen ist er von dem staatlichen Schicksal seines Vaters, dem rastlosen Ringen und Mühen das er teilen muß, und indem er des Königs Ende feststellt, denkt er kaum zurück an den Verlust, nur voraus, freilich ohne gieriges Frohlocken, doch mit dem Pochen des machtwilligen und machtfähigen Gebieterherzens, welche Bürde und Würde, welche Last und Gewalt ihm

nun obliegt. Der Dichter betont zunächst dies geborene Königtum, das vorbricht, als habe es ungeduldig auf den Nu der Berufung geharrt. Die herzlichen Züge des Jünglings verschwinden darinnen und der Nachruf klingt, obwohl im Monolog, mehr wie eine öffentliche Begräbnisrede als wie eine kindliche Totenklage:

Dein Recht an mich
Sind Tränen, tiefe Trauer meines Bluts,
Was dir Natur und Lieb und Kindessinn,
O teurer Vater, reichlich zahlen soll.

Das ist mehr gesagt als gefühlt, minder glaubhaft als die voll durchdrungenen Sätze an die Krone .. eine der wenigen Stellen wo der Dichter die Spannung seines Lieblings zwischen Menschenhuld und Heldengröße nicht rein ausgewogen oder wegen der theatralischen Sinnfälligkeit verkürzt hat. Auch das Wegtragen der Krone — ein gewaltsames Zeichen der raschen Verkönigung — ist psychologisch ebenso „absurd", bühnensymbolisch ebenso sinnvoll wie Lears Reichsteilung oder Hamlets Hekuba-monolog: ein Seelenzustand oder -vorgang soll als sichtbares und wirksames Ereignis den Zuschauern schnell einleuchten und wird deshalb, der gemeinen Lebenswahrscheinlichkeit entgegen, in überdeutliche Worte oder Gebärden gepreßt. Eine Steigerung der Wirklichkeit gibt zwar Shakespeares Drama überall: doch meist füllt er die verkürzte Zeit und den verdichteten Raum mit solcher autonomen seelischen Wucht, daß sie wie Michelangelos Gestalten jede heteronome Richtigkeit tilgen und uns in ihr Gesetz zwingen. An einigen Stellen aber bewirkt er die notwendige Bühnensicht nicht durch gleichzeitigen sprachlichen Seelenbann, sondern durch rationale Winke des Rede- oder des Bühnengeräts, so daß man Absicht merkt, weil der Szeniker dem Dichter voreilt. Dann entsteht eine nicht unmittelbar ergreifende, sondern eine begreifbare Wahrheit zweiten Grades, eine Wahrheit nicht des Erscheinens, sondern des Bedeutens, immer noch verschieden von den Spruchzetteln die des Poeten Nachricht oder Absicht seiner Figur aus dem Mund hängen — Schillers häufiges Verfahren — doch ohne die volle Lebenseinheit der Vorstellung mit der Darstellung des dichterischen und des szenischen Gedankens. Auch die grausam-gerechte Abfuhr Falstaffs am Schluß und vielleicht schon das Zorn- und Gnadenspiel mit dem Oberrichter überbetonen, wenngleich nicht so schrill wie der Monolog des ersten Teils, die Grenze zwischen dem Vollmenschentum und der Königschaft des Helden, die Shakespeares zarter Dichtertakt sonst ausgleicht, und nur Heinzens übrige Anmut und Schwebe läßt uns bei

solchen allzudeutlichen Winken ein leises Unbehagen des Auftrumpfens spüren, eine Verletzung seines schlichten Hochsinns, der keines herrischen Dräuens bedarf, um zu gebieten. Shakespeare ist hier um der Bühne willen vielleicht deutlicher als sein eigenes Gefühl und die Dichtung forderte.. vielleicht aber auch ermächtigte ihn Holinsheds Bericht, der mehr Heinrichs Königsgewalt als seinen Menschenzauber vermittelt, zu einer pompöseren Repräsentation.

Um so freier und lauterer strömen dann, von keiner Bühnenrücksicht gehemmt, von keinem geschichtlichen Rohstoff belastet, die dichterischen Wogen des Gefühls und der Weisheit in dem Gespräch des erwachten Königs und des aus dem Nebenzimmer herbeigeholten Prinzen. Zwar als habe Shakespeare das unholde Wegtragen der Krone mildern wollen, läßt er uns von seinen Tränen und dem „tiefen Ausdruck großer Trauer" berichten, doch wir hören nur davon und nehmen sie nicht wahr. Es kommt hier nicht auf die persönlichen Gefühle an, sondern auf den eifervollen Kampf um das Königtum.. nicht die Totenklage des Sohnes um den Vater soll ertönen, sondern der Herrschergram und -trost. Die eigentliche Aussprache, die in drei großen Reden vorschreitet, Anklage, Rechtfertigung und Versöhnung, wird eingeläutet durch den Wehruf über das Los der königlichen Väter, halb an die Prinzen gerichtet halb an die Ewigkeit: sie hebt des sterbenden Königs Erfahrung in den Bereich des unvermeidbaren Erdenjammers, und erinnert im Einklang von Weh und Weisheit an die Psalmen Davids. Auch der feierliche Mahnton, nicht mehr der Tat, sondern der gramvollen Betrachtung zugewandt, wie die Rede an den Schlaf, die mehr priesterliche als politische Rhetorik der Fragen und Ausrufe, die kreatürlichen, ja fleischlichen Gleichnisse, verschieden von Heinrichs meist gewerblichen und beruflichen, all das verbreitet Bibelluft, doch weniger aus stilistischer Kindschaft als aus seelischer Brüderschaft zu jenen Väter-sprüchen worin Leidenschaft des Alters sich durchdringt mit Entrücktheit des Frommen. Für Bolingbroke ist der nahe Tod was für die alten Hebräer die Gottesgewißheit: beiden gemeinsam ist der Patriarcheneifer, der bis zuletzt unwillkürlich sorgt auch um das als eitel Erkannte, die schmerzliche Einsicht des Geistes ohne Verzicht des Herzenswillens, der Erdenernst noch in Heimfall und Preisgabe. Das Vaterleid ist im Patriarchentum eines mit dem Herrscherleid, und darum tönt dieses späten Königs besondere Klage verwandt mit Davids Jammer um Absalon.

Solch bittren Schmack
Bringt sein Erwerb dem Vater welcher scheidet.

Dahinter schwingt noch der Koheleth- und Hiob-gram des ewig leeren Wozu und Umsonst, der auch den weisen Staatsmann, und gerade ihn befällt in Stunden alternder Einkehr und Einsamkeit — wir kennen solche Töne von Cäsar und Napoleon, von Friedrich dem Großen und Bismarck. Der besondere Anlaß zum Ausbruch des Weltschmerzes ist für Heinrich IV. das Verhalten seines Sohns, aber bereitet war er schon.

Kaum sieht er den Sohn, so bändigt er die schweifende Betrachtung zur dringlichen Warnung: er redet sich nicht nur den Gram vom Herzen, sondern — mehr wirkender Prophet als leidender Psalmist — dem Schädling ins Gewissen, aus der Tiefe einer Not die selbst den Trägen schütteln müßte, und seine Sorge nutzt er, ähnlich wie Richard III. seine Wildheit bei Bosworth oder Antonius seinen Schmerzensgrimm in Cäsars Leichenrede, zugleich bewußt als rednerische Schwungkraft für den Hörer: die einsame Glut als übergreifender Brand.. der hemmungslose Erguß zielt sicher nach dem empfänglichen Herzen, und die Entladung soll zugleich zünden. Die qualvollen Ausbrüche und gräßlichen Weissagen sind keine berechnete Redekunst, sondern wahrhaftiges Wort, doch auch keine müßigen Bekenntnisse, sondern tat-zeugende Stöße.. politisch und lyrisch in einem. Und wie sie aus dem Willen kommen, so suchen und finden sie auch den wachen Willen des ergriffenen Hörers. Des Königs Klage mündet in einen Fluch der wie das Dräuen des Jesaias oder Jeremias strafen und heilen, seine eigene Erfüllung wenden soll. Was läßt sich darauf erwidern? das ist die dramatische Frage und gewiß eine reine Kunstaufgabe des Dichter-redners, eine der schwersten und lockendsten. Dem gewaltigen Gram des Vaters setzt der Sohn jetzt erst die herzliche Demut entgegen, das fromme Gefühl das seine verfrühte Totenklage und Krönung vermissen ließ, und wie Heinrichs IV. Vaterschmerz ganz Königsschmerz, so ist die Ergriffenheit des Prinzen die des Sohnes und des Nachfolgers zugleich. Das ursprüngliche Kindesgefühl verschmilzt mit dem reifsten Staatseifer und die Weite zwischen zwei so verschiedenen Zuständen füllt mühelos der Schwung und die Wucht dieser Aussprache. Die Krone ist das Zeichen des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn. Den Vater grämten die Scheine von Gier und Wildheit, des Sohnes Antwort beruhigt ihn daß der den Ernst und die Bürde der Krone kennt. Daß Heinz so sprechen kann ist in sich schon beweiskräftig und vertrauenerweckend, auch wenn er heuchelte: denn Heuchelei setzt Besonnenheit und Selbstbeherrschung voraus, und nicht Falschheit, sondern Wüstheit hatte der König zu

fürchten, um seines Landes, nicht um seiner Person willen. Deshalb tut Heinrichs Verteidigung, gerade in ihrer beherrschten, fast gemessenen Redekunst, die den Unmut und den Schmerz mit sichrer Klugheit bändigt, ihm genug. Und wenn solche Beredsamkeit allzu kunstreich scheint, so stilisiert sich eben darin diejenige Gabe die der König an Heinrich vermißt hatte: erwogener Verantwortungswillen. Er mochte nach seiner Anklage einen zerknirschten Sünder, einen murrenden Trotzkopf oder gar einen frechen Lacher befürchten, und er findet einen sichtlich ergriffenen, männlich gefaßten und königlich würdevollen Jüngling, der seine Sache mit tiefem Wissen um ihr Gewicht und seine Pflichten als Sohn, Erben und Gebieter führt. Nicht Gefühlsausbrüche oder Gesinnungsantithesen, sondern gebärdige Staatsweisheit aus der Fülle des leidenschaftlichen Herrscherherzens, vom Blut getrieben und vom Geist gelenkt, verlangte der Dichter von solchem Gespräch, dem er freier genügte als der unstaatliche Pathetiker Marlowe, die Rhetoriker der Gesellschafts- und Seelenwürde Corneille und Schiller, der Naturkünder des allseitigen Menschentums Goethe, der einsame Eiferer des unbedingten Gemüts und des unbedingten Gesetzes Kleist — um nur Meister zu nennen die sich ähnliche Aufgaben stellten nach der Trennung von Staat, Person und Gott.

Des Königs Antwort ist das politische Testament eines Staatsmannes worin Macchiavellis Merken und Wissen sich durchdringt mit dem Schauen und Fühlen des vollkommenen Dichters.. die letzte Tat des Mühereichen, die Einweihung des Erben in sein Amt vermöge der überlegenen Erfahrung und des Überblicks vom Tode her. Der Abschied Heinrichs IV. leitet die Vergangenheit in die Zukunft hinüber und bemißt noch einmal seine ganze Bahn aus der Höhe: dies ist sein dramatischer Sinn, untrennbar vom politischen. Die Not einer widerrechtlich errungenen Krone spricht er aus, für alle Fälle gültig, und die Mittel des Ausgleichs, der Versöhnung und der Sicherung — das gehört zur Staatskunde der Renaissance, die von Macchiavelli bis Richelieu und Cromwell formulierbar geworden — Gesetz und Regel. Darüber hinaus aber schwingen seine Worte vom Abendschauer eben dieses stürmischen Lebens — Bekenntnis und Stimmung. Die letzte Begegnung im Sterbegemach, der Kronwechsel des Alten und des Jungen, beschattet von abziehenden Gewittern, beglänzt vom Morgenrot, ist obendrein noch Drama und Sinnbild — und das unlösliche Ineinander von ewigem Wissen, flüchtigem Schwingen und gegenwärtigem Ereignis, dies Gesamt von Staatslehre und Weltkunde mit Seelenmusik und mit Schicksalsvorgang, vielfach, innig und wuchtig zu-

gleich, gibt der größten Szene aus Shakespeares reichster Historie ihre besondere Fülle, kennzeichnend für seine Meisterschaft und Eigenschaft überhaupt. Nicht überall lassen sich die Elemente seiner Weisheit, seines Gefühls und seiner Erscheinungskraft so deutlich im dramatischen Einzelfall sondern und zeigen wie hier, nicht immer wachsen Politik, Lyrik und Drama so rein und rund zusammen.

Das Gespräch zwischen dem König und dem Prinzen ist die Mitte des zweiten Teils und der Gipfel der ganzen Bolingbroke-trilogie schon deshalb, weil hier die beherrschenden Spannungen sich lösen: die Schuld Bolingbrokes an Richard, der Kampf Heinrichs IV. um das zerrüttete Reich nach zwei Fronten mit den Vasallen und mit dem verkannten Sohn. Die Szene beginnt mit dem endgültigen Sieg über den letzten Widerstand, sie führt durch Klage, Anklage und Selbstanklage zur Versöhnung mit der eigenen Vergangenheit und mit der Zukunft in Gestalt seines Erben. An seinem Sterbebett, in seinem Geist und Herzen treffen sich zu guter Letzt als Erinnerung, als Gegenwart und als Aussicht die Kräfte womit er gerungen. In den übrigen Szenen verkörpern sie sich selbständig: der Trutz der sachlich oder selbstisch empörten Großen in den Verschwörungen und Kriegen, und der Leichtsinn des Erben in Falstaffs Getreibe. Northumberland und der Erzbischof mit ihrem Anhang verkörpern des Königs schuldige Vergangenheit und Falstaff mit seinen Kumpanen und Metzen seine bange Zukunft: denn so eigenwertig diese auch erscheinen, sie gelten nur um des Königtums willen, das Heinrich IV. und Heinrich V., seine beiden Brennpunkte trennt und bindet, und stehen dem zentralen Geschehen, dem Ringen um die Krone ferner, obwohl sie es erst besondern mit ihrem Drum und Dran, ihrem Vorher und Nachher, ihrem Weil und Obwohl. Shakespeare, dieser politischen Zentralspannung stetig sicher — mehr im Gefühl, in der Stimmung und im Dunstkreis seines Dramas als im Begriff und Gefüge — ließ sie deshalb bis zur Vergessenheit locker, gönnte hier ihren Umständen einen breiteren Spielraum als reine Pathetiker und reine Szeniker dürfen und befrachtete sie mit bunterem Geschichtsstoff als die Einzelleidenschaften.

Geschehnis und Gestalten hat Shakespeare nur in den Königsgesprächen gleich herzlich umfaßt. In den Rebellen-szenen überwiegt das Geschehen, in den Falstaff-szenen bis zum Fratzenhaften die Gestalten. Von dem geliebten Gegenspieler Percy aus empfingen dessen Parteigänger ihre Schwungkraft — so allumfassend Shakespeares Menschenschöpfertum war, so bedurfte doch auch er in jedem Drama, ja für jede Szene einen erregenden Ansatzpunkt: man spürt immer welche

Geschöpfe ihn freuen oder belasten, welche um ihrer selbst willen leben und welche nur aus dem Ganzen. Die erste Szene, vorbereitet durch die beredte Allegorie Gerücht, geht nicht von Northumberlands Seele aus wie die Räte und Kämpfe Percys, sondern von dem rhetorisch eigens zugerüsteten Vorgang, der Fehlhoffnung, dem jähen Eindruck der furchtbaren Wahrheit und dem aufregenden Schlachtbericht. Der Bote und der Hörer gelten hier weniger als die Botschaft. Der Wutausbruch Northumberlands erinnert, als ein Rückfall in die Marloweschen Donner, wenn auch mit reicherem Bilder- und Klangvorrat, fast an das Hekubaprunkstück aus dem Hamlet. Nur in der Beschwichtigung Mortons

Ihr habt den Krieg berechnet, edler Herr usw.

ertönt die männlich feste Reife deren Ausdruck Shakespeares besondere Gnade ist: die einsichtig-tätige Hingabe an das Notwendige, es sei wie es wolle. Die Redepracht der Verse, die Bilder von Percys Sturz und die körnigen Staatssprüche am Schluß, Verklärung des Aufruhrs durch des Erzbischofs Beistand, die Gewalt der Gleichnisse und der Einsichten bleiben bei voller Meisterschaft dichterische Besonderheiten mehr des Redners, Lyrikers, Weisen Shakespeare als des Menschenschöpfers. Northumberland, Morton, Bardolph sind die Sprecher dieser herrlichen Worte, doch sind ihre Worte nicht die notwendige Erscheinungsform gerade dieser Sprecher. Schon die Einführung eines Chorus verrät (wie in „Heinrich V.") das Bedürfnis nach einer Hebung der an sich nicht tragkräftigen Gestalten. Wenn wir von Northumberland nicht sonst wüßten, so könnten wir diesem Hergang seinen Charakter schlechterdings nicht entnehmen: er ist ein neutraler hoher Herr der eine schlimme Botschaft erst mit Bängnis und Schreck empfängt und sich dann beruhigen läßt. Höchstens seine undurchdringliche Zweideutigkeit ließe sich wiedererkennen aus der schauspielerischen Kühle und Heftigkeit seines Ausbruchs. Man zweifelt ob er ergriffen ist oder nur ergriffen scheinen will.

Percys Schatten wandelt noch einmal vorüber, beschworen von seiner Witwe, die den Vater abmahnt von dem Feldzug (II, 3): er solle jetzt nicht zum Unheil sein Wort halten, das er einst zum Unheil dem Sohn gebrochen. Die Szene stellt den Zusammenhang mit der Percy-tragödie auch durch die Gestalt her, wie der Schlachtbericht (I, 1) durch das Geschehen. Percy sollte im Nachglanz seines Wesens und als Gedächtnis auch im zweiten Teil noch wirken, dessen Gegenspiel ohnehin zum Schaden des Ganzen dürftiger ausgestattet war. Die Trauer der Lady verklärt den düsteren Nachmittag des Unternehmens dessen Morgen

von Percys eigener Gegenwart funkelte und ihr holdgewaltiger Nachruf verlängert den entschwundenen und unvergeßbaren Ritterzauber noch tief in die nüchterne Politik hinein. Sie ist hier besessen vom Geist ihres Geliebten und dadurch gewachsen fast zur Heldin. Ihr Ton fraulicher Andacht begleitet zart und süß die männlichen Stimmen und das eherne Dröhnen.

Wenn Northumberland, ein Nachlaß aus dem ersten Teil, nur durch sein Geschick das zugleich Sühne ist, nicht mehr durch neue Wesenszüge noch die Teilnahme festhält, so wird sein Bruder, der Erzbischof, hier der eigentlich politische Gegenspieler des Königtums. Er verkörpert, neben den beleidigten Ehrsüchten, neben Northumberlands ränkevollem, nach Worcesters verbissenem und Percys ritterlichem Trutz, die sachliche Gegnerschaft wider den Zerstörer alter Rechte und nimmt die Tradition des Bischofs Carlisle aus „Richard II." auf, den legitimistischen, geistlich-aristokratischen Gesinnungstrutz wider den Usurpator, ohne Rücksicht auf Heinrichs IV. bewährte Tüchtigkeit, doch tragisch bewußt, Träger und Ausbruch einer Staatskrankheit zu sein.

Es krankt der Staat an seiner eignen Wahl..
oder Wir sind alle krank — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — komm ein Weilchen nur als drohender Krieg,
Zur Heilung üppiger Geister, krank von Glück,
Zur Abfuhr der Verstopfung die uns schon
Die Lebensadern hemmt.

Sein lautrer Ernst verklärt den letzten Aufruhr wie Percys Heldentum den ersten: doch wenn dies sich ebenbürtig neben der Politik behaupten konnte und nur dem Heldentum des Prinzen Heinz erlag, so kommt der beschränkte Politiker York wider den überlegenen Politiker Heinrich nicht auf, und all sein geistlicher Anstand, seine würdevolle Klugheit im Rat, sein moralischer Schwung, sein ehrlicher Glaube an des Königs Versöhnungswillen scheitert in dem eigentlichen Machtkampf worein er sich kurzsichtig eingelassen. Er geht zugrunde an der Politik, für die er weder erhaben noch weitblickend genug war: mit all seinem guten Willen vermehrt er nur das Übel und deckt mit seinem geistlichen und sittlichen Ansehen doch nur, wie des Königs Unterhändler ihm mit Grund vorrückt, die selbstischen staatsfeindlichen Zwecke seiner minder reinen Gefährten. Ob der König rechtlich oder widerrechtlich zum Thron gelangt, ob er im einzelnen allen Beschwerden genug getan — er ist jetzt die Bürgschaft des Gemeinwohls und der tüchtige Lenker des Staats. Tragisch für ihn daß er solche Männer wie den Erzbischof empören muß,

tragisch für diesen daß selbst seine Tugenden ihn verblenden und verführen. Tragisch auch die Art wie er in die Falle des Prinzen Johann und des Lord Westmoreland geht: er ist im zweiten Teil der Nachfolger Percys, das vornehmste Blutopfer der Politik, minder strahlend als der Heldenjüngling auch im Tod, gestürzt durch eine vielleicht notwendige, doch höchst unritterliche List. Der König selbst und Heinz scheinen unschuldig, wenn auch mitverantwortlich an der Tücke ihrer Vertreter Johann und Westmoreland .. wenigstens läßt Shakespeare dies offen: die treuen Diener nehmen solche Schuld auf sich, um ihrem Gebieter möglichst rasch und leicht Ruhe zu schaffen, und das Staatswohl mag den sittlichen Frevel decken. Politik und nicht Moral herrscht in diesen Bürgerkriegen wie in denen der italienischen Renaissance: man erinnert sich — und vielleicht Shakespeare selbst erinnerte sich — der weitgefeierten Condottieren-falle von Sinigaglia, oder sogar aus dem Caesar der Usipeter-falle: beide Male galt es die Gefahr abzuwehren durch jedes erdenkliche Mittel, und die unbedingte Macht, der rückhaltlose Staatswille zauderte nicht aus humanen oder ritterlichen Skrupeln.

So mochte Shakespeare als Politiker fühlen, doch der Dichter kannte das Pathos auch der Opfer, den Kampf zwischen notwendiger Gewalt und fragwürdigen Rechten, zwischen tüchtiger Politik und unnützem Rittertum. Der Prinzipienstreit zwischen Politik und Moral gilt auch hier, doch Shakespeare zeigt ihn als lebendigen Kräftekrieg, nicht das Vernunftgericht, sondern die Lebensspannung.

Die Mitverschworenen Lord Bardolph, Hastings, Mowbray sind nicht eigens herausgehoben. Mowbray allenfalls spricht eindringlich neben dem staatlichen und legitimistischen noch den Sippenwiderstand gegen das Königtum Heinrichs IV. aus:

> Was büßt' an Ehre denn mein Vater ein
> Das ich erwecken und beleben müßte?

Die Namen dieser Ritter fand Shakespeare vor und füllte mit ihnen seine Staats- und Kriegsräte, die erst durch solche Vertreter der mittleren Lagen die breite, satte Geschichtsfarbe bekamen und über ein bloßes Ränkespiel von einzelnen hinauswiesen. Nicht nur die leidenschaftlichen Führer, sondern auch die Masse der Parteigänger, das Getümmel eines echten Bürgerkriegs wird durch das Mitraten, Mitstreiten und Mitleiden von zwei drei solchen Durchschnittsmännern vergegenwärtigt in der Bühnenverkürzung, wie ein ganzer Hof durch Rosenkranz und Güldenstern. Wo nur die Hauptpersonen oder die Vertreter der Gruppen bereits mit ausgesprochenem Auftrag reden, wie in Goethes und Schillers

Geschichtsdramen, da fehlt der ursprüngliche Weltgeschichtsatem um die Geschicke der Führer. Neben Shakespeares Historien sind noch „Götz", „Wallenstein", „Egmont" nur Biographien und die Umwelt der Helden lebt nicht mit, sondern winkt bloß herein. Doch war den deutschen Seelen- und Gesellschaftsdichtern die Geschichte ihres Volkes nicht so durch tausend Orts-, Stammes- und Sippenzüge verwachsen wie dem Briten, und seine Bardolph, Mowbray, Hastings sind ihm und seinem Publikum zunächst nötig und wichtig durch ihre konkrete Geschichtlichkeit. Niemals hat Shakespeares Künstlertum den Gestalten- und Ereignisstoff seiner Quellen entwirklicht: er blieb der Geschichte gläubig und sinnlich verpflichtet und fühlte sich nicht nur als Poet, sondern auch als Historiker und Politiker, und so sprechen noch die geschichtlichen und politischen Füllfiguren bis zu den Boten hinunter nicht nur wie die Funktionäre unserer klassischen Schulhistorien ihr erläuterndes oder begründendes oder milieu-kennzeichnendes Wort — wie Questenberg oder der Pappenheimer im „Wallenstein", Vansen oder Macchiavelli im „Egmont", der Bischof oder Metzler im „Goetz" — sondern die körnigen Gesinnungen und Einsichten eines Zeitalters oder Staatszustandes der, in den Chroniken stumm, erst durch den Dramatiker beredt wird. Sie sprechen nicht nur neben den Helden und Königen her, sondern verlauten den mittleren Gesamtwillen und -verstand, den Gentleman-ton, den natürlichen Anstand bis ins Verbrechen, über dem die mächtigen Leidenschaften der Könige und Helden schüttern und schwingen, gehoben von Shakespeares Geist und Phantasie. Die großen Aussprachen, die pathetischen Gewitter, die berühmten Szenengedichte steigen so hoch nur aus dem breiten Grund markiger Sicherheit, erdenfesten Gleichmuts und gediegenen Lebenswissens das in den mittleren Räten und Plänen über König und Stände zu Worte kommt — Shakespeares Dauerweisheit, die noch die Stürme seines Herzens umschließt und untergründet, wie Natur und Volk den Einzelschöpfer.

Die Lockerung des zweiten Teils, aus Mangel einer bezüglichen Mitte wie der Krieg Percys, verbreitert den Falstaff-bereich, dessen Dimension ohnehin die Breite war. Auch ihm fehlt das ritterliche Widerspiel Percy und damit die spannende Entsprechung zwischen dem Genuß und der Ehre, die auch den Prinzen, den Träger beider Werte, erst genauer an Falstaff gebunden hatte. Heinz und Falstaff laufen jetzt, trotz manchem Begegnen, aneinander vorbei, der eine immer mehr seinem Staat, der andere noch ausschließlicher seinen Metzen und Zechbrüdern zugewandt und vom Staat nicht mehr beansprucht, wie in der Schlacht von Shrewsbury, sondern nur behelligt zum eignen Spaß in den Szenen

mit dem Oberrichter und den Rekruten. Erst seine Verstoßung am Schluß zeigt nochmals sinnfällig was Heinz und ihn verbindet und trennt, als er die Ernte seiner langen Privatbekanntschaft vom fertigen Staatsgebieter einheimsen will und vergeblich seinen Privat-Heinz sucht. So ist er im Ganzen passiver, seine eigenen Einfälle waren kaum mehr zu überbieten, nachdem er den ganzen Umkreis der Lumperei ausgemessen und jeden adligen Wert schon im ersten Teil genialisch parodiert hatte. Doch da er nicht nur selbst witzig ist, sondern auch Grund zum Witz anderer, wirkt hier mehr die komische Umgebung die er anzieht, ja hervorbringt — weniger das Falstaff-wesen als die Falstaff-welt, und weniger nach oben gegen Percy und Heinz als nach unten und ringsum erregt er Lachen. Eingeführt ist er im ersten Teil nur als des Prinzen wenn auch höchst gewichtiger Anhang. Im zweiten Teil waltet er selbständig weiter und wird Mitte einer eigenen breiten Runde, die von seinen Geschöpfen Dortchen und Hurtig und seinen Gesellen Bardolph, Peto, Pistol und dem Pagen reicht zu seinen dürftigen oder triftigen Opfern, den Rekruten und den Friedensrichtern. Falstaffs Kumpanei war im ersten Teil nicht nur enger, sondern auch flacher, nicht so prall und regsam ausgestattet, weil er dort dem Prinzen zugehörte und sie nur als Gegenstände, nicht als Mitspieler seines Witzes brauchte. Seine großen Szenen sind dort die Auseinandersetzungen nach oben mit der Ehre: weniger die Beraubung der Krämer als seine Verteidigung vor dem Prinzen, weniger sein Zechen als sein Prahlen, und besonders seine Parodien von Staatsrat und Kriegstat bestimmten sein Gesicht. Die Wirtin, noch ohne Dortchen .. Bardolph, Peto, Gadshill, noch ohne Pistol .. die Kellner, noch ohne Franz .. Kärrner, Knechte, Reisende, Rekruten nur als stumme Schar, blieben Hintergrund, ohne das eindringliche Gepräge und die tätige Eigenheit womit sie jetzt, im lockern, breiten zweiten Teil zum Vorschein kommen, als Ersatz der Straffheit und Einheit, als Folge und Gewinn der Lockerung die diesen unteren Gewächsen mehr Nahrung und Spielraum gönnt. Hier erst gibt es ein eigenes Reich Falstaffs, in das der Prinz sich noch manchmal herabläßt, um Falstaff zu necken oder zu strafen. Im ersten Teil brachte Falstaff diesen Anhang manchmal mit zu seinem Gönner .. aber niemand davon war eigens witzig oder komisch, außer durch Falstaffs Späße. Erst im zweiten Teil hat Shakespeare so behäbig und ergiebig wie nirgends sonst die Niederungen geschildert, nicht nur wie in den Komödien und im ersten Teil Wichte, Schelme, Toren als fröhliche Narretei, nicht wie in „Heinrich VI.“, in „Coriolanus“ oder „Julius Caesar“ bloß als gefährlichen oder albernen Pöbel, nicht märchenhaft und nicht po-

litisch, sondern mit der verweilenden Merkfreude der großen Sittenkünder Cervantes und Fielding, Jean Paul und Balzac, Dickens und Gogol.

Wenn Shakespeare in „Maß für Maß“ sich tiefer in „Milieuschilderung“ einläßt als die Handlung fordert, so bleibt es doch bei dem Bordellwesen, das er als Trübe gegen Isabellas Schimmer und als Spaß gegen Angelos Starre, immer noch märchenhaft, brauchte. Falstaffs Gesellschaft dagegen, so gewiß auch sie ihre Kontrast-funktion erfüllt, schart sich sittlich aus dem ganzen breiten Friedensgewimmel das zwischen Krieg und Kriegslärm seinen Alltagslüsten und -sorgen nachgeht. Die Bürger aus dem „Caesar“ und „Coriolanus“, die Bedienten aus „Romeo und Julia“, die Handwerker aus dem „Sommernachtstraum“ widmen sich dummdreist oder schäbigklug, albern-witzig oder -wütig der Helden- oder Zaubermär: ihr Beruf wird erwähnt, doch nicht gezeigt oder ausgeübt. Frau Hurtig und Dortchen dagegen, Bardolph und Pistol, Bullenkalb und Warze, und erst recht Schaal und Stille gehen in ihrem privaten Stand auf und haben ihr Gewicht in dessen Genüssen und Notdürften. Sie laufen nicht den Helden nach oder davon, sie spielen nicht vor Fürst und Elf Theater, sondern essen, trinken, buhlen, prahlen, spielen, handeln und schwatzen, und wenn ein Krieg oder ein Prinz zu ihnen kommt, so wandelt er sie nicht: der tapfre Schwächlich bleibt Schneider auch im Krieg. Mehr als sonst weilt Shakespeare hier bei den niederen Standeseigentümlichkeiten. Wenn der Führer des Caesar-pöbels ein Flickschuster ist, so gibt das Anlaß zu einem sinnigen Scherz, doch es kennzeichnet ihn nicht.. und auch die Handwerker aus dem „Sommernachtstraum“ besondern sich nicht nach Gewerben, nur nach Rollen. Im Coriolanus- oder Jack Cade-aufruhr wird das Bürgertum erst recht nur als dumpfe einheitliche Masse laut. Buhlerei und Kuppelei ist freilich für Shakespeare — ebenso wie Narrentum und Mördertum — weniger ein bürgerlicher als ein natürlicher Stand. Dennoch sind Dortchen und Frau Hurtig ausführlicher in den zu Eigenschaften gewordenen Pflichten und Gewohnheiten ihres Berufs gezeigt als Pompejus oder Frau Brenzelig in „Maß für Maß“, der erste doch mehr unflätiger Hanswurst als eigens Zuhälter, die andere mehr lüsterne Alte als just Hurenwirtin. Der Kellner Franz verkörpert mit seinem unbeteiligt fixen, bereitwillig gehetzten „gleich, Herr, gleich“ beinahe den ganzen Stand.. Schaal und Stille die Friedensrichter, geschwätzige, dienstwillige, kleingenüßliche und schäbig-rechtliche, gutmütig selbstische Biedermänner, tragen doch auch das bestimmte Gepräge ausgedienter Amtspersonen, die nach oben geduckt, nach unten hoffärtig, ihr abgestandenes Alter mit dem Gedächtnis toller Jugendstreiche und

pompöser Bekanntschaften blähen und beschönigen.. ein spezifisch englisches Gemisch aus Krämer, Obrigkeit, Schranze und Halbedelmann worin sich menschliche Anlagen zu standlichen Denk- und Fühlsitten verfestigt haben, Individualitäten die als Typen erscheinen und paarweise erst ihre Person herausstellen. Truppenweise, wie das eigentliche Pack bei Shakespeare meist, kommen die Rekruten, die Opfer von Falstaffs einträglichen Kriegsgeschäften, freilich mehr durch ihren Wuchs und ihre Namen bezeichnet als durch standliche Eigenheiten, außer Schwächlich, dem Schneider, insgesamt aber doch, gegenüber den schon deutlicheren Standespersonen Schaal und Stille, harmlose Vertreter der Schicht die in „Heinrich VI.", „Caesar" und „Coriolanus" politisch verstört und empört pöbelt, oder im „Sommernachtstraum" sich in das Märchen und die Poesie verirrt. Hier sind sie bei sich, belächelt mit dem kühlen Wohlwollen womit man putzigen Tieren oder fremden Eingeborenen zusieht und abschätzig verlacht vom Aristokraten den der Pöbelschwatz und -ruch belästigt. Derselbe erbarmungslose Gleichmut womit der Dichter im ersten Teil Falstaffs Kanonenfutter begleitet zeigt hier ihr dümmliches oder zutrauliches Hangen und Bangen um ihr bißchen Hab und Leben, ihren Untertanengehorsam, oder ihren dumpfen Widerstand gegen die gefährliche, doch lenkbare Vorsehung die ihnen im beflissenen Amtseifer des Friedensrichters, im pfiffig-jovialen Getue Falstaffs und der milden Schmierbarkeit des Korporals Bardolph begegnet. Falstaff bleibt der Mittelpunkt dieser Werbeszene, wie in der des ersten Teils, doch während es dort auf seine zynische Geldgier und seine unverwüstliche Frechheit im Angesicht des Kriegs und des Prinzen ankam, merkt man hier mehr sein „Menschenmaterial", den sattsam bekannten Dunstkreis von wichtigtuerischen Zivilbehörden, kaltschnäuzigen Offizieren, verständnisinnig-stumpfen Subalternen, aufgeregten oder ergebenen Drückebergern und willigen Mitläufern, freilich alles ohne muffige Kasernen- und Amtstubenluft, sondern im frischen müßigen Wind des Merry Old England.

Während die Rekruten doch nur, von Falstaffs Witz angeschienen, gesteigerte Rüpel bleiben, nicht allzu hoch über der Hanswurst-ebene, nur durch ihre Versammlung und Besonderung in der Werbeszene der Handlung und dem Milieu dienstbar, typische Kleinbürger, fratzenhaft benamst nach alter Komödienweise, gehören die Friedensrichter Schaal und Stille, zumal der erstere, zu Shakespeares reichhaltigsten und sorgfältigsten Spottgeburten. Standlich vertreten sie nicht mehr den eigentlichen Pöbel, in den Shakespeare noch das Handwerk und die Kleinkrämerei, überhaupt die unbegüterten Nachfolger der Sklaven und Hö-

rigen begriff, die Leute der schwieligen Faust und des schweißigen Kittels, mochten sie mehr wacker oder albern beschränkt, mehr harmlos oder mehr bösartig betriebsam sich gebärden. Schaal rechnet zur Gentry, dem Kleingrundbesitz, der zwischen Adel und Bürgertum ausgleicht oder schwankt und, je nach der persönlichen Anlage, den gediegenen Werksinn mit dem ritterlichen Ehrgefühl und Anstand verbinden kann, wie Shakespeare selbst und unter seinen Gestalten Iden, („Heinrich VI.“) oder den engen Nutz- und Genußgeist mit der Scheinsucht und dem Dünkel in den jeder Vorrang entartet, wenn er mehr seine Rechte als seine Pflichten wahrnimmt. Solch ein Gemisch ist Schaal, vielleicht nach einem bestimmten Fall, sicher aus einer häufigen Erfahrung geschaffen. Alles was Shakespeare am besseren Bürger dummbehäbig, aufreizend-emsig und öd-gewichtig, am schlechteren Junker äffisch eitel, leer-gespreizt und unwahr-höflich, und überdies an Greisen geschwätzig, lüstern dürr und lästig blöd fand, seine Mißachtung vor zeitraubenden Behörden und Honoratioren, ungeprüften Rang- oder Altersansprüchen, und meckerndem Schwach- oder Klugsinn, das hat er in Schaal verkörpert und als Beute dem Falstaff ausgeliefert. Der freilich leidet gar nicht an Schaals Schwächen, sondern genießt sie mit üppiger Laune und nutzt sie mit zielsicherer Raubtierwitterung, mit dem guten Gewissen der fangkräftigen Natur: „Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist, so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund warum ich nicht nach ihm schnappen sollte.“ Von all seinen Opfern betrachtet und behandelt Falstaff diesen schmächtig-ergiebigen Thoren am sorgfältigsten, ja mit fast liebevoll grausamer Gründlichkeit: ihm widmet er (ohnehin im zweiten Teil ebenso bereit zur satirischen Kontemplation wie zur ersprießlichen Aktion, die im ersten Teil überwog) eine sinnige Betrachtung, vielleicht überhaupt die ausführlichste Kennzeichnung einer Gestalt Shakespeares durch eine andere. Und so kostbar Schaals eigenes Geschäfts- und Sippengewäsch mit seinem farbloseren Gefährten Stille oder sein Honoratiorengetue mit den Rekruten oder seine patriarchal-kreatürliche Gemeinschaft mit seinem Mimicrydiener David, Anhänglichkeit, Abhängigkeit und Seelenaustausch zugleich, oder sein halb ängstliches, halb geschmeicheltes Zuvorkommen gegen Falstaff und die Seinen sich äußert, seine geduckte Prahlerei und praetenziöse Beflissenheit, halb angeboren gutartig, halb berechnend, und sein lockeres Wein- und Weibsgelüst, mehr geiles Gedächtnis als saftiges Vermögen, so erhebt ihn doch Falstaffs Rede fast auf dessen eigene komische Höhe, wie auch ein solches Opfer noch dessen Laune, Witz und lustige Fülle vermehrt. Die Gleichnisse die Falstaff am Schluß

des III. Aktes über den Friedensrichter ergießt, von minutiöser Sehschärfe bei mastiger Pracht, verherrlichen ebenso den überströmenden Humor Falstaffs wie die unausschöpfbare Komik Schaals — beide steigern sich gegenseitig, gehören zusammen und man spürt daß Shakespeare seinem lustigen Lumpen nichts herzlicher gönnt als den lächerlichen Spießer, der hier büßt für eine ganze Schicht von Natur- und Standestorheit woran Shakespeare sich im Leben nicht so schadlos halten konnte: hier befreit er mit üppiger Gelassenheit eine oft gestaute Ungeduld.

Schaal erweitert Falstaffs Wirkung und Erscheinung und damit überhaupt die menschliche Landschaft der Heinrichs-historie — sogar bedenklich für die Geschlossenheit des ernsten Geschehens. Je mehr Falstaff schwillt und seinen Lachbereich dehnt desto mehr hat Heinz am Schluß auszuwägen. Wie ihm dies gelingt das erhöht noch seine Gewalt, so daß jeder Zuwachs der Last die er als König abschütteln oder aufheben muß doch ihm zugute kommt, und der scheinbar selbständige Reichtum der Falstaff-szenen schließlich nur ihm wuchert, dem Vollender und dem Vollstrecker. Auch Schaal, aus dessen Eitelkeit Falstaff Vorschüsse melkt, wird dem zentralen Geschehen, der Königswerdung des jungen Heinrich zuletzt einbezogen als kläglicher Zeuge von Falstaffs Abfuhr und als nachsehender Gläubiger. So gliedert sich Shakespeares hier fast unübersehbar breite Welt um die magnetische Mitte und seine weithin entlassenen Nebengestalten werden heran geholt. Falstaff gehört auch im zweiten Teil zu Heinrich, dessen Strahlung seinen wimmelnden Trabantentroß überfängt. Die Kraft der zentralen Spannung, die jedes Ausschwärmen erlaubt, weil sie es beherrscht, unterscheidet noch Shakespeares loseste Historien von den nachahmerischen naturalistischen Milieustücken.

Schaal, Stille, die Rekruten sind fremde Beuten die Falstaff auf seinem Weg mitschleift.. Dortchen und Frau Hurtig, Bardolph, Pistol und den Pagen bringt er als Anhang mit, und er nimmt sie nicht schlau tastend oder jovial höflich, sondern freundlich oder derb herablassend, sich schlagend und vertragend als mit seinem Pack. Sie kennen seine Schwächen und fühlen seinen Überschuß, necken und schonen ihn in einem Atem, jedes einem andren seiner Laster zugetan und untertan, nur ohne seine Fülle und seinen Geist: Dortchen, das gute, anhängliche und falsche Mensch, hingebend und berechnend, kosend und keifend mit phantastischer Wortmast, speckig von Falstaffs Getätschel, kann ihn verraten, sobald nur ein Höherer und Hübscherer winkt, und doch nicht ihn lassen, ein Geschöpf des flüchtigen Gelüsts und der dumpfen Gewohnheit. Wie ihr Gebieter ein positiver, und nicht ein negativer Lump

ist, ein Genußgläubiger, so hat auch sie ihre Dirnenehre: sie will sich verschenken oder verkaufen und fährt los, sobald man sie täppisch als Beute anspricht oder anrührt, wie Pistol oder die Büttel. Ja, auch dem Falstaff wischt sie eins aus, wenn er ihre Freiheit der Wahl vergißt. Als einem prallen Stück Natur fällt ihr besonders der gestelzte Lärmer Pistol auf die Nerven. Der Prinz behandelt sie mit vollendetem Anstand, ein feines Spiel seiner heiteren Hoheit, freilich auch ein ausbündiger Spaß für die Zuschauer, die Fürst und Hure nicht so vornehm reimen konnten wie der vollkommen überlegene Mensch.

Zur Buhlerin gehört die Kupplerin, Frau Hurtig, dieselbe Gesinnung als Alterzustand, nicht mehr üppig, sondern lüstern, und — weil nicht mehr begehrenswert — unsicherer, emsiger, fahriger, mit ihren Gästen ängstlicher, zänkischer, schwatzhafter. Der Trieb hat sich bei ihr umgesetzt in Betrieb — ihr Name weist schon dahin — und wenn Dortchen die Dinge herankommen läßt, so muß der leerlaufende Kitzel der Alten immer zetern und zappeln. Ihr Mißbrauch von Fremdwörtern, an sich zwar übliches Narrenrequisit, kennzeichnet die Wichtigtuerei ausgedienter Gefallsucht.. ihre Fürsorge um Dortchen ersetzt ihre Mütterlichkeit. Auch ihr Verhältnis zu Falstaff bewährt das Sprichwort vom Pack: sie braucht ihn und läßt sich mißbrauchen, geschmeichelt und freundlich oder feindlich gereizt von dem gewissenlosen, doch largen und kurzweiligen Kunden, dem Günstling obendrein des hohen Herrn. Den Prinzen belustigt es sie gegen seinen eigenen Kumpan zu schützen.. um so bereitwilliger duldet sie diesen. Dagegen fühlt sie sich durch Falstaff und den Prinzen ermächtigt wider den übrigen Anhang, den harmlosen Trinker Bardolph und den kaum minder harmlosen, aber lästigen Prahler Pistol, die beide ohnehin schon dem witzigen Falstaff durch ihre Schwächen als Hofnarren dienen. Frau Hurtig fühlt sich im Hofhalt Falstaffs halb als Gemahlin, halb als Schwiegermutter. Seinen Troß behandelt sie mit launischer Gastlichkeit und wittert wann sie ducken oder aufmucken muß. Dabei ist dieser Typus, der überhaupt in der englischen Literatur, ebenso wie die Buhlerin (s. Defoes Moll Flanders, Fielding, Sterne, Hogarth usw.) dank dem Puritanismus eine ungewöhnliche Rolle spielt, durch Shakespeares sprühende Rede- und Gebärdenkunst zu einem unvergleichbaren Individuum gesteigert. Falstaff hängt an ihr teils aus Gewohnheit, teils aus Berechnung, aus Gemeinschaft des fleischlichen Hangs. Diese ganze Seite seines Wesens ist gleichsam im Hause Hurtig lokalisiert, in den Gemächern mit Fettflecken und schäbigen Behängen, mit Bibel- oder Jagdbildern in Wasserfarben. Falstaffs Trinklust hat in Bardolph, sein Schwadronieren in

Pistol eigene Nebenschößlinge getrieben, der eine gutmütig, dumpf und mittelmäßig, ohne vorstechende Züge außer seiner roten Nase, der Zielscheibe vieler Einfälle die er meist sinnig-blöd aufnimmt, um so lächerlicher, wenn er einmal versucht mit unzulänglichem Witze sie abzuwehren. Seine stille Versoffenheit dient als Folie für Falstaffs geistsprühende Trunkenheit, die eben wie all seine Laster nicht bloße Schwächen, sondern erfinderische, gewollte und gekonnte Gaben und Eingebungen sind. Seine Begleiter sind in jedem Sinn deren verdeutlichende Schatten.

Wie Dortchen die „Dirne", Frau Hurtig die „Kupplerin", Bardolph den „Saufaus" der antiken Komödie besondert und bereichert, so Pistol den „Prahler", auch er zunächst Träger einer natürlichen oder standlichen Eigenschaft, und doch kein stehender Typus wie seine Ahnen bei Plautus und Terenz, sondern ein einmaliges Geschöpf, wie Falstaff, nur ohne dessen Umfang und Spannkraft. Neben dem überlegenen Schausteller seiner eigenen Laster — der sich selbst zum besten gibt, wenn er andere zum besten hält, der sich auslacht, wenn er anderen vorjammert oder vorprahlt — poltert das kleinmütige Großmaul, Knecht und Narr des unbegriffenen Schwulsts, vom Wort besoffen wie Bardolph vom Wein, und auch darin das arme Widerspiel zu dem wort- und wein- und fleischgewaltigen Meister aller schwächenden Reize. Shakespeare stattet ihn, wie den Armado und den Zettel, mit den bauschigen Fetzen und den klapprigen Stelzen des zeitgenössischen Redepomps aus, einen neuen Vertreter der rhetorischen Hochstapelei und des Bühnenschwindels, die gerade ihn als den scheinkundigen Seinskünder eigens belustigte und beleidigte. „... melde sie nun wie ein Mensch von dieser Welt" fährt ihn der nachsichtige Falstaff an, wenn er ihm mit Marlowes oder Kyds Theaterdonner, also wie ein Wesen gar keiner Welt, eine sachliche Nachricht bringt, und selbst der friedfertige Schaal wird anzüglich und aufsässig: „Verzeiht mir, Herr; wenn ihr mit Neuigkeiten vom Hofe kommt, so gibt es meines Bedünkens nur zwei Wege: entweder ihr bringt sie vor oder ihr behaltet sie für euch. Ich stehe unter dem Könige, Herr, in einiger Autorität". Sogar den Schaal bringt der Schellenhanswurst mit seinen unwirklichen Erhabenheiten zum Selbstgefühl seiner echten Amtswürde, so gern er sonst vor Rittern und Kriegern duckt. Pistol ist von zwei Seiten komisch, durch den Lug von Tat, den sein Soldatenstand verlangt, und den Lug von Wort worin seine Hochstaplernatur sich austobt. Das rechte Licht fällt auf seine possierliche Aufgeblasenheit erst durch seine Zuschauer: Falstaff, dem fröhlichen Allbelacher und Allbenützer, der keine Würde scheut, geschweige ihren

Wind .. armen Huren, die Gut und Blut verstehen, doch keinen leeren Lärm .. dem dusligen Bardolph und den beiden mickrigen Spießbürgern, kurz den ausgesucht unpathetischen Leuten spreizt er seinen Alltagskram im Tragödienton vor, und als er zuletzt doch eine Neuigkeit von Wert bringt, die Kunde vom Thronwechsel, greifen die Interessenten hurtig und gierig nach der triftigen Botschaft und lassen den bombastischen Boten beiseit — nur Falstaff wirft ihm schnell noch ein ungeduldiges Versprechen zu. Da hält Pistol, lüstern und happig, sich noch am hohlen Schall schadlos, und solch Genügen hat fast was Rührendes. Shakespeare hat dergleichen wohl weniger unter Soldaten gefunden als unter den eigenen Berufsgenossen, denen ihre Heldenrollen zu Kopf stiegen — „arme Mimen, die ihr Stündlein knirschen und stelzen und dann verstummen."

Wie die echt pathetische Nachricht vom Tod des alten Königs dieser Thor vorbringt, der falsche Pathetiker, das ist einer der göttlichen Späße woran Shakespeare reich ist wie nur die Geschichte selber .. verwandt damit ist des Poeten Einbruch in den Streit des Brutus und Cassius, oder des Pförtners Gewäsch vor dem Mordgemach des Macbeth oder der Bauer mit Cleopatras Natter: immer der gleiche Einklang hohen Zustands und niedren Umstands. Und umgekehrt: Falstaff, den trotz seiner Angst und Gier nicht leicht ein ernstes Gefühl aus seiner lustigen Fassung bringt, gerät bei der Todesnachricht zum erstenmal in einen gläubigen Taumel von Hoffnung und Stolz, als sei sein eigener Zögling gekrönt, und zum ersten und letzten Mal täuscht er sich gründlich.

Trotz ihrer Eigenheit wirken Metzen, Rekruten, Richter, Soldaten als Geschöpfe, ja als Dunstkreis Falstaffs, ebenso oder mehr durch seine Witze als durch ihre eigenen, z. B. den farblosen Stille beglänzt erst Falstaffs Glosse bei seinem beschwipsten Singen: „Ich hätte nicht gedacht daß Herr Stille ein Mann von dem Feuer wäre". Das Durcheinander- und Zusammenklingen so vieler heiserer, schriller, dumpfer und hohler Stimmen in Falstaffs gelassenen Grundbaß gibt jeder einzelnen erst ihre Musik. Der kleine Page, ein Bruder des Motte, lebt wesentlich durch das Ferkel-gleichnis und suggeriert Falstaffs gesellige Fruchtbarkeit, seine Gabe des Wimmelns: so viele verschiedene Wesen treibt sie gleichsam hervor und schaltet mit ihnen wie der Wind mit Wolken. Falstaff selbst aber hängt menschlich wie szenisch doch nur am Prinzen.

Die Falstaff-szenen des Schlußaktes schließen das ausgelassene und losgelassene Lumpen- und Torengeschehen unmittelbar wieder an das Königs- und Staatsgeschehen: denn die Besuche Heinzens in der Kneipe oder die Rüge des Oberrichters erinnern wohl an das höhere Draußen,

doch sie bestätigen, ja verstärken Falstaffs komische Autonomie, indem Heinz freiwillig den Narren spielt, der Oberrichter unwillig gefoppt wird. Der Thronwechsel aber bestimmt auch Falstaffs Geltung vom Königtum her, und weist seinem schon verselbständigten ganzen Betrieb seinen Platz im wahren Staat, d. h. er stößt ihn hinab ins Dunkel. Die Verhaftung Dortchens und der Frau Hurtig kündigt dies Ende schon kläglich an. Die Nachricht von der Thronbesteigung des Prinzen scheint gerade Falstaffs Herrlichkeit zu sichern. Mitten im Lumpen und Pumpen erreicht ihn die Freudenbotschaft und er nimmt ihren Gewinn vorweg mit tragikomischer Hybris. Doch sein Jubel, seine Hast, sein Hoffen und Verheißen und die Mitfreude seiner Burschen und Wurzen erinnert nach dem müßig lustigen Gewäsch und Gewimmel, Narretei mit Wein, Weib und Gesang, wie sehr all das abhängt vom Prinzen, vom König, vom Staat, und plötzlich schlägt der heroische Ernst der Geschichte mitten in ihr Lustspiel hinein — ja mit rückwirkender Kraft: Falstaff, der Herr des Gelächters, stürzt da mit gebrochenem Herzen und schwindelndem Verstand in das Nichts das sein All gewesen — ein Opfer des ewigen Rechts das er verspottet oder vergessen, und wir fast mit ihm, aber Heinrich nicht und Shakespeare nicht, so gern und lang sie auch mit Falstaff schweiften und lachten. Und eben weil er ein Opfer ist und zuletzt die Macht fühlt die ihn vernichtet, indem sie ihm ihr wahres Gesicht zeigt, und weil er das Opfer eines Wahnes ist, nämlich seines Glaubens an Heinzens Narren- und Lumpentreue .. weil er da verletzt wird wo er fast gut, nämlich vertrauend und anhänglich, ja liebevoll fühlte, weckt Falstaff am End nicht nur den Beifall der Vernunft, die seinen Triumph nicht duldet, sondern auch das Mitleid des Herzens, das sich seiner echten Geist- und Sinnenfülle freute.

Auch hier noch hält Shakespeare die Wage zwischen Gerechtigkeit und Gnade, deren passive Seite ja die kreatürliche Duldsamkeit ist. Es geschieht Falstaff durchaus recht, und Heinz, der richtige König unbeschadet seiner vollen Menschlichkeit, muß ihn abtun: das Reich, die Sitte, der Sinn fordert es .. und dennoch dauert er uns von innen, von der Natur aus, wie er uns und den Dichter ergötzte mit all seinem rechts- und staatswidrigen Treiben. Der Blickpunkt des Gesamtwerks ist der heroisch staatliche, der Heinrichs: nur sind, breiter noch als im ersten Teil, in diese Perspektive geschoben die puren Trieb- und Geselligkeitsgeschöpfe unter Falstaffs Herrschaft. Die Schwierigkeit war, diese gelten und walten zu lassen ohne Schaden für den Gesamtsinn und die Gesamtwürde, abgesehen von der bühnentechnischen Verknüpfung der ernsten und der komischen Schicht. Im ersten Teil geschah sie durch

Falstaffs Parodie der Königs- und Heldenszenen und seine Teilnahme am Feldzug und an der Schlacht bei Shrewsbury. Im zweiten Teil war Falstaffs Bereich und Masse weiter und Heinz konnte ihn diesmal nicht mit heitrem Lächeln dulden und einbeziehen, der Held und Ritter den Lebemann: er muß ihn ausscheiden oder aufheben, der Träger des Gemeinwesens den Schmarotzer und Schädling, der Inbegriff des Fugs den Unfug, der Schützer der Ehre den Ehrlosen. Daß dies glückt und wir mitgehen und dem Falstaff nur mit traurigem Lächeln nachsehen, nachdem wir ihm zehn Akte lang mit fröhlichem Gelächter zusahen, daß Heinz nicht nur den einzelnen Falstaff, sondern seine ganze inzwischen angeschoppte Schar nicht nur äußerlich wegwinken, sondern innerlich erledigen kann, das ist die höchste Feier, die stärkste Bewährung seiner vielgeprüften Hoheit. Denn Falstaff ist im zweiten Teil nicht nur ein einzelner Prachtkerl, sondern selbst Gebieter eines Gesindelreichs, gehoben und geschmückt von Lumpen-paladinen, wie er denn am Schluß beinahe einem gestürzten Machthaber und nicht nur einem abgeschüttelten Schmarotzer gleicht. Und dieser raum- und zeitfüllende Lumpenfürst wird auf einmal klein und kläglich vor dem bloßen Stirnrunzeln Heinrichs, den er als seinen Pflegling zu hätscheln und zu lenken meinte: er und seine ganze Breite knickt und sinkt vor der Höhe, die sich vor ihm aufstellt fest und schlicht. Es ist noch immer derselbe Falstaff, so witzig, so zynisch, so strotzend von gutem Gewissen und schlechtem Willen wie bisher, und doch auf einmal verschrumpft, vernichtet, bloß weil ihm die lang vermummte Wahrheit entgegenblickt. Falstaff wird zur Apotheose Heinrichs V. geopfert. Die letzten Akte sollen nur diesen verherrlichen, und leiten dadurch über zu dem fragwürdig shakespearischen Werk das allein offenbar solchem mehr epischen als dramatischen Willen dient, abgesehen von der anfängerischen Aristie des Talbot im „Heinrich VI." Shakespeare hat mächtigere Helden geschaffen als Heinrich V. und manchen ebenso geliebt, Coriolanus und Antonius, Brutus und Hamlet, Vincentio und Prospero, Othello und Lear: doch nie wieder hat er eine geliebte oder bewunderte Gestalt aus Liebe und Bewunderung selbst gezeigt, aus der reinen Freude an ihrem Sosein wie Heinrich V., sondern überall die Weltkräfte offenbart wodurch auch der Edelste irrt, leidet und fällt. Feiern des Lebens, es sei hell oder dunkel, bös oder hold, sind seine Tragödien, und wohl kann ein Held als Sieger oder Opfer die Lebensfeier verherrlichen, durch Leidenschaft, Weisheit oder Wahn: zum Preislied einer Person ist keine shakespearische Lebensfeier geworden außer „Heinrich V." und dies Preislied wächst aus einer echten, doch nicht reinen Tragödie,

aus einer Mächtefeier heraus: der „Heinrichs IV." Das Preislied und die Tragödie hemmen sich nicht geradezu, doch sie verschränken sich: nach dem Tod des tragischen Königs löst sich das Preislied — der epische Rückstand dieser Historie — eigens los, ein festliches Nachspiel der Thronraub-tragödie und ein festliches Vorspiel zur Mär von Krieg, Sieg und Hochzeit des Heldenkönigs Heinrich V.

„Heinrich IV." hatte ursprünglich zwei verschiedene, aber gleichlaufende Zentralmotive: die Sühnekämpfe des Usurpators und die Königswerdung des Erben. Die Erfüllungen beider decken sich nicht: die Königswerdung, erst eingelassen in die Sühnekämpfe oder -sorgen, schreitet weit über sie hinaus. Sie ist freilich die wahre Sühne Heinrichs IV. und insofern nicht grundlos noch dessen Geschichte einbezogen, doch so ausführlich und selbständig ausgestattet, so sichtbar zum ausschließlichen Ruhm Heinrichs V., daß sie fast die übrige Historie überwuchtet. Man denke an die kurzen und kargen Sühneszenen anderer Schlußakte: Albanien im „Lear", Malcolm im „Macbeth", Richmond im „Richard III.", Oktavianus im „Antonius", Fortinbras im „Hamlet" sollen eine Trauermär mild schließen: Heinrich V. beginnt am Schluß der Nöte seine eigne Freudenmär mit herrischen Fanfaren.

Die Apotheose beginnt damit daß er keinen Partner mehr hat der durch Ruhm, Sinn oder Witz ihm die Wage hält wie Percy, sein Vater oder Falstaff. Durch neun Akte hindurch hatte er sich zwar immer nach oben wie nach unten bewährt, als der tapferste, der gescheiteste und der lebendigste Mensch, doch immer gegen Zweifel, Rügen und das scheinbare Übergewicht einer helleren, höheren oder breiteren Gestalt. Sein Zauber bestand ja geradezu in seiner immer wieder angefochtenen und immer wieder siegreichen Anmut, worin — nicht als prunkende Tugenden, sondern als stille Gewalten — die Kühnheit, die Weisheit und die Hoheit beschlossen waren. In jeder entscheidenden Begegnung mit Percy, dem König oder Falstaff blieb er auf deren eigenstem Feld überlegen und trat dann wieder lange Strecken zurück. Mit dem Tode Percys verschwindet sein heldischer Widersacher. Doch noch immer bleibt des Vaters Sorge ob der tapfere und wilde Sohn zum König tauge.. noch immer treibt er sich in Kneipen umher und neckt den Falstaff und scherzt über seine ernsten Gefühle mit Poins, dem lieben Leichtsinn, „dem jüngeren Bruder und wackeren Burschen" der seine Grazie und Helle teilt ohne sein Gewicht und sein Genie, doch ihm verwandt genug um seine Königswürde zu mindern. Noch immer ist er der fröhliche Prinz, und als der König verscheidet, erwartet niemand Gutes von ihm außer Falstaff.

Seine drei Brüder, neben ihm blaß und karg, oder wie Johann „der junge Bursch von nüchternem Geblüt", der Verräter des Erzbischofs, sogar böslich, stehen gedrückt und der treue Warwick seufzt:

O hätte doch der Heinrich welcher lebt
Die Sinnesart des schlechtsten der drei Herren!

Alle bedauern den Oberrichter, der im Dienste des Staats den Prinzen und dessen Günstling hart anfaßte, daß er nun büßen werde für seine Pflicht und sein Recht. So wenig hat des Prinzen Tat und Rat seinen Ruf wiederhergestellt, und während wir ihn aus jedem Verdacht immer lautrer emporsteigen sehen, bleiben seine Mitspieler befangen im Mißtrauen. Ja, der Prinzen und des Oberrichters dramatische Aufgabe im V. Akt ist gerade: die Atmosphäre von Betrübnis, Furcht und Argwohn zu verkörpern die noch einmal und diesmal endgültig Heinrich V. glorreich überwindet, wie er zu guter Letzt auch das schändende Vertrauen seines Kneipentrosses gebieterisch enttäuscht. Das hohe Mißtrauen und das niedere Zutrauen werden in den beiden Schlußszenen fast gewaltsam gespannt, denn sowohl die Prinzen als Falstaff müßten den neuen König gut genug kennen, um zu hoffen oder zu zweifeln: auch hier überwiegt die symbolische Wahrheit die psychologische Wahrscheinlichkeit. Des Königs wahres Erscheinen, von innen Bestätigung, von außen Wandel seines Wesens, soll wirken als ein beglückendes und erschreckendes Fest und ist szenisch ähnlich gesteigert wie sein erster Monolog oder sein Wegtragen der Krone. Wie er den Oberrichter erst warten und fürchten läßt, ihn dann anfährt, um erst nach dessen langer Rechtfertigung seinen Edelsinn und seine Weisheit zu offenbaren, das ist fast mehr spannendes Spiel als schlichtes Königtum.. ein Zugeständnis des Menschenkünders an den Bühnenmeister, fast eine Wirkung auf Kosten einer Wahrheit — man wolle denn darin Heinrichs Spielfreude wiederfinden, die er im Scherz so oft an Falstaff erprobt, die Kunst einer tiefen Natur. Zur Nachfolge dieser Wirkung gehört das Katz- und Maus-spielen von Kleists Großem Kurfürsten mit dem Prinzen von Homburg.. nur entsprach dieser grausam spielerische Reiz einem seelischen Zwang Kleists, nicht Shakespeares Frankheit. Alexandrische oder caesarische Großmut hätte den Oberrichter wohl gleich beschwichtigt, doch die bezaubernde Schlußrede erübrigt. Sie kommt wieder aus dem vollen Helden- und Königsgemüt und deckt jenen Mißton, der ohnehin höfische und staatliche Renaissance-ohren minder stören mochte. Die Ansprache Heinrichs an den Oberrichter, seine Thronrede, vereinigt und verbürgt wiederum seine Huld und Staatsweisheit, so daß man über der Gegenwart des gefüllten Worts gern seinen Anlaß vergißt: das ist wirk-

lich wieder Heinz als König, nicht mehr emporgekehrt, sondern oben angelangt in seinem rechten Raum.. Wesen und Schein versöhnt, der ganze Mensch als Herr des Reichs: noch einmal tiefes Gefühl und hohes Wissen, heimliches Herz und breite Welt, zarter Schwung und wuchtige Sache in dem einzigen Einklang der Shakespeareschen Staatsstimme.

Mit diesem Gipfel hätte das Heldendrama enden können: doch war die Falstaff-komödie zu wichtig um unerledigt zu bleiben, und so mußte noch ein reicher Akt spielen, der Heinrichs Verherrlichung auch dem Falstaff zeige: nach dem Aufstieg im IV. Akt der Herabblick im V. Die Verschränkung von Schwank und Heldenmär forderte von der e i n e n Wandlung Heinrichs die beiden Aspekte, die Bewährung in den zwei Bezirken die er durchwaltet. Die Teilnahme an Falstaff mußte auch szenisch befriedigt werden, und nachdem Heinrich sich der neuen Stunde königlich gewachsen zeigte, muß er noch ausdrücklich die Vergangenheit abtun und sein Versprechen aus seinem ersten Selbstgespräch einlösen. Wie er damals dem noch unkundigen Hörer seine eingeborene Hoheit eigens betonte, so muß er jetzt dem Volk, allzu deutlich, seine Wandlung dartun. Vielleicht zwang auch hier das Theater den Dichter zur sinnfälligen, doch vergröbernden Verkürzung. Die Schroffheit der Abfuhr gehört mehr zu Falstaff als zum König. Falstaff mußte tragikomisch enden, nicht harmlos verschwinden.. doch Heinrich wäre Riese genug um nicht seine Kraft zeigen zu müssen wie ein Riese. Er war königlicher im überlegenen Spiel mit Falstaff als im dräuenden Ernst zugunsten der Menge. Einerlei ob Falstaff einen milderen oder lustigeren Abschied verdient: dessen grausame Schaustellung und unbarmherzige Formel entspricht mehr der Staatsraison als dem Heldensinn und mehr dem geschichtlichen als dem Shakespeareschen Heinrich, dem wir eine treuere und holdere Abkehr vom unentbehrlichen Gefährten und sei es Verführer seiner Jugend zutrauen dürften, wenn wir schon keinen Dank des Königs tür die Geselligkeit und die lustigen Stunden des Prinzen erwarten: es ist ein Sieg des Herrschertums über das Herrscherwesen, wahrscheinlicher bei jedem Anderen als grade bei diesem Heinrich, der uns ja durch die vollkommene Menschlichkeit auch seines Helden- und Königtums, durch die Einheit, nicht nur das Nebeneinander seiner natürlichen und seiner staatlichen Kräfte entzückte, und gerne möchten wir mit Falstaff gegen Schaal glauben, es sei nur eine Maske die er vor der Welt nehmen müsse — wäre solch Maske gerade ihm gemäß. Ganz König ist er zuletzt, so sehr, daß man sich nach dem allmenschlichen Prinzen sehnt der zugleich mit Falstaff verschwindet.

KÖNIG HEINRICH V.

DER Ruhm Heinrichs V., wodurch er besingungswürdig wurde, kam von seinen Taten in Frankreich und erst von diesen fiel ein Licht zurück auf seine Prinzenzeit. Shakespeare hatte diese schon so verherrlicht, daß wir seine Krönung als Vollendung empfinden. Für den Kenner und Künder der englischen Geschichte konnte sie nur das Vorspiel der Erobererlaufbahn sein und sicher hatte der Schluß von „Heinrich IV." das stoffhungrige Publikum vorbereitet auf die „eigentlichen" Kriege des Königs die im vaterländischen Gedächtnis noch lebten: ihre Vorführung war im letzten Vers angedeutet. Doch überdies versprach, bei günstiger Aufnahme des bisherigen, der Epilog ein weiteres Stück mit Falstaff und der schönen Katharina von Frankreich. Beide Zusagen sollten mehr dem Lachhunger der Menge als Shakespeares eigenem Verlangen genügen, das, nach dem Ergebnis zu urteilen, durch die beiden Heinrichs-dramen dichterisch gesättigt, nur mit halbem Herzen, ja vielleicht nur mit halber Hand sie fortführte, bewogen durch Ansprüche der Geschichte und der Bühne. Denn Falstaff erscheint im neuen Drama nicht mehr, die Katharinaszenen sind so dünn und albern, daß man zögert sie Shakespeare zuzuschreiben, und das ganze Werk verrät mit seiner rednerischen Zurichtung von ungefühlten Vorgängen, mit seinen gequälten Späßen und seinen langen Erörterungen — Mängel die den reifen Shakespeare nie in solchem Umfang belasten — eine gelähmte, ja unwillige Einbildungskraft. Wir würden es ihm absprechen, mit Ausnahme der gesichtigen Prologe und des ergreifenden Gebets vor der Schlacht, wenn wir die Grenzen eines solch unergründlichen Genius auch nach unten so bestimmt abzustecken wagten. Denn dieser Schöpfer war nicht allmächtig wo sein Theaterberuf ihn zu Aufgaben veranlaßte oder nötigte die sein Dichtertum erledigt fühlte, und gerade die Größten enttäuschen uns mehr als die mittleren Virtuosen, wenn sie nicht herzlich „bei der Sache sind" und ihren eigenen Geist vergewaltigen. Aus einer solchen Notzucht scheint „Heinrich V." zu stammen. Sein Menschengehalt war in zehn Akten rings ausgeschöpft, der Genießer, der Prinz, der Held, der Gebieter allseitig offenbart: es blieben nur noch Taten, Ereignisse, Siege, verklärt durch patriotische Massenerinnerung, Nationalstolz und Nationalhaß, doch ohne die Schicksalsgeheimnisse und Leidenschaften denen Shakespeares Eingebung sichtlich seit „Romeo und Julia" sich zuwandte und womit er den vaterländisch historischen Rohstoff der Bolingbroke-mär durchdrungen hatte. Den naiven

Patriotismus seiner Jugend, den kollektiven Eifer der die erste Königsdramen-reihe begeistet, damals eben noch eine frische Eingebung, hatte er überschritten. „Heinrich V." ist ein nicht mehr ganz echter und freier Rückfall in jenen Jugendzustand, einerlei ob der Dichter selbst als privater Patriot im Verfolg der Historie „Heinrich IV." oder ob ein Auftrag seines Publikums ihm dies patriotische Heldendrama zugemutet, nachdem er für den Stoff schon zu reif war und nach mächtigeren Aufgaben begierig.

Wären nicht bestimmte Tonlockerungen, und besonders das Gebet, das schon den Heinrich des früheren Dramas voraussetzt, schiene nicht der Epilog die spätere Abfassung zu bezeugen, so möchte man „Heinrich V." noch vor „Romeo und Julia", gewiß nicht nach „Heinrich IV." ansetzen. Es ist aber nicht das unreife Werk eines Anfängers, sondern das halbschlächtige eines schlafenden oder matten Meisters.

Shakespeare liebte den Heinrich wegen seines Wesens und nicht wegen seiner Taten. Nun sollte er deren Lob auf die Bühne bringen, die Überwindung der französischen Hoffart und die versöhnende Hochzeit mit der Prinzessin des feindlichen Staats — ein herrlicher Stoff für den Dichter des Talbot und des „Richard III." zu dem er geradezu das lichte Gegenstück hätte geben können, eine Last für den Dichter des Romeo-dramas, des „Richard II." und des „Heinrich IV.", der bereits dem schlichten Reckenglauben entrückt und in das Leid von Macht und Pracht eingeweiht war. Der Tragiker Shakespeare hatte sich schon aus dem Epiker gelöst und mochte nimmer einseitige Preislieder dichten, und wie konnte er den Sieg über Frankreich anders behandeln, wenn er sich damit schon einließ? Wo fand er hier die Spannung gleichgewichtiger Kräfte und Werte, die Schuld des hohen Lebens an andrem hohen Leben, das Ringen von Maß und Frevel das bisher seine Dramen der Macht, des Stolzes, der Liebe beschwingt hatte? Ein edler junger König wird von einem frechen Feind angegriffen und überwindet ihn: wie sollte man damit ein Drama füllen? Shakespeare konnte weder historisch noch politisch diesen Feind etwa tragisch nehmen, auch wenn er ihn nicht mehr mit britischem Normalgeschmack lächerlich oder gehässig hätte nehmen wollen wie die Pucelle. Und zu einer puren Komödie war das Geschehen zu heldenhaft, wenn Shakespeare nicht aus wurzellosem Witz die Mär seines Volkes bespötteln oder bekritteln mochte, um wirkliche oder vermeintliche Vorurteile zu zerstören. Als Abschluß von „Heinrich IV." war der Siegeszug nach Frankreich unumgänglich, wohl geradezu bestellt, und Shakespeare hatte innerlich keine rechte Lust mehr: dies

nimmt man am Werk selbst wahr. Gelockt haben ihn ersichtlich nur die wenigen tragischen Stimmungen die er dem Festspielstoff entnehmen konnte, nur weil er zur Folge der Richard- und Heinrichstragödie gehörte: die Seelenbürde des Einen der eines ganzen Volkes Schicksal verantwortlich vor Gott und Menschen trägt und, Erbe einer überpersönlichen Schuld und eines Verhängnisses, dem ewigen Entscheid entgegenblickt, bangend, betend, vertrauend.. das Gebet des Königs in der Schlacht nährt sich noch aus den schlaflosen Sorgen Heinrichs IV., ja es wiederholt geradezu die Klage des Alten über die Königsqual, nur wenig verjüngt und beschwingt durch die Schlachtenstunde, oder es führt das Sühnegespräch vom Sterbebett Heinrichs IV. fort — und damit die Nemesis Richards II.:

O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron ergriff!
Ich habe Richards Leiche neu beerdigt
Und mehr zerknirschte Tränen ihr geweiht
Als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen.

Anleihen aus den tragischen Historien also decken hier den Bedarf an Leidenschaft und Verhängnis, doch sind diese wenigen, echt ergreifenden Verse nur schmückende Stimmungsmotive, nicht tragende Handlungsmotive wie in „Richard II." und „Heinrich IV.". Noch eine andere Stelle stammt aus dem echten Heinrich des früheren Dramas: seine Ansprache an das Heer, die herzliche Not- und Todbrüderschaft des Führers mit seiner Schar, verwandt der Gemeinschaft des sorgenden Königs mit seinem Volk, nur durch die unmittelbare Gefahr dringlicher, mehr Ereignis- als Zustandsgefühl. Der Heerfürst der sich selbst alles zumutet, nachdem er das Menschenmögliche erwogen und dem Himmel das Unberechenbare heimgestellt und dafür Folgermut und Zutrauen fordert, und mit den Vielen die Gefahr teilt, die Not und den Ruhm, findet hier den Ton, geheim durch seine Hoheit und gewinnend durch seine Schlichtheit, woran man den Besieger Percys, den Versöhner seines Vaters, ja noch den Kameraden Falstaffs erkennt — fürstliche und kameradschaftliche Schlachtberedsamkeit im gerechten Krieg, das lichte Widerspiel zu der Richards III., den nur seine einsame Stärke ermächtigt. Exeters Bericht vom Tod der Suffolk und York, sowie die Verschwörung der Cambridge, Scroop und Grey erreichen nicht die beseelte Fülle des Gebets und der Ansprache, doch sie wiederholen Motive und Tonfälle aus „Heinrich VI.", die Schlachtenrührung und den klirrenden oder schleichenden Trutz. Deutlich schichten sich mehrere Reifelagen Shakespeares hier nebeneinander.

Aber damit sind auch die Motive erschöpft woran man in diesem Drama zentrale Lust und Liebe des Dichters spürt: alles andere sind Behelfe, Füllsel oder Zierden, nicht aus dem Drang des einheitlichen Traums oder Rauschs hervorgeformt, sondern eingeschoben mit gelegentlicher Teilnahme am Einzelbild oder -vorgang, manchmal mit der lässigen Könnerschaft, öfter jedoch mit solcher Langeweile und Unlust, daß man sogar das Können vermißt und die Mitarbeit eines Handlangers annehmen müßte, entstünde damit nicht die noch heiklere Frage wie Shakespeare in einem von ihm autorisierten Werk solch flaues Zeug eines Pfuschers dulden konnte. Da ist es noch wahrscheinlicher daß er (wie Goethe in manchen erzwungenen oder erbettelten Gelegenheitsdichtungen, etwa in „Epimenides Erwachen") eben gerade mattsinnig und gleichgültig ein Notwerk gestoppelt dem er einige höhere Einfälle eingesprengt, genug um sein Gewissen oder seine Besteller zu beschwichtigen. Ohnehin erwarten wir von keinem Dichter der Gesellschaft — und Shakespeare war noch auch das — das unnachsichtige Selbstgericht und Werkgebot woran uns priesterliche oder einsame Meister gewöhnt haben.. selbst Goethe gab dem Publikum manchmal was des Publikums ist, und nur ein Publikum von vollkommenem Schönheitsgefühl wie das hellenische oder erlesenem Geschmack wie das klassisch französische hielt die Werke seiner Sprecher auch dann auf hoher Ebene, wenn ihr eigener Genius lahmte. Der persönlichen Schöpferkraft Shakespeares nahm keine genialische Gesamtheit die reine Geschmacksarbeit ab, und wo er nur dem Bedürfnis diente, ohne inneren Befehl, da widerstrebte gar sein bloßes Können, vielleicht mehr als bei den Durchschnittshandwerkern, die überhaupt kein andres Feld kannten als eben das Handwerk. Die fragwürdigen „Behelfe" in „Heinrich V." sind die losgelassene Rednerei und die absichtlichen Späße, zwei Handwerksgriffe womit Shakespeares Anfänge zu ihrem Schaden prunken: der reife Shakespeare kennt keine die Gestalten durchbrechenden oder umschlotternden Sonderreden, wie die öde Erörterung des salischen Gesetzes, kaum dem Verständnis, geschweige dem Fortgang des Geschehens förderlich.. keinen so konventionell oder gedunsen äußerlich angeklebten Gleichnisschmuck wie etwa III, 1.

Doch bläst des Kriegs Gedröhn euch in das Ohr,
Dann ahmt den Tiger nach in seinem Tun.

Oder vergleicht man die lange Stelle vom Bienenstaat hier mit den Staatsreden aus „Troilus und Cressida" — gewiß auch einem brüchigen und halbschlächtigen Drama — so spürt man dort noch im Lehren und Schmücken den besonderen Puls der Sprechenden, Nestor, Hek-

tor, Ulysses, oder den Schritt der jeweiligen Handlung .. zu schweigen von der Leichenrede des Antonius oder dem Bericht des Othello oder den Seelsorgen des Herzogs Vincentio oder der Kornrede des Coriolanus, die durchaus Drama, und nur als Drama auch Weisheit sind. Die Bienenstelle lähmt die Handlung und versackt den Charakter, ohne Stimmung zu geben: es ist eine an sich vielleicht sinnige Einlage, geeignet für Blütenlesen und Schulbücher. Dahin gehört die Antwort Heinrichs an den Dauphin: hochtrabend, weitschweifig, im Widerspruch mit seinem sonstigen schlicht heitren und menschlich ernsten Heldenwesen .. oder seine endlose, im einzelnen geistreiche, im ganzen schulmeisterliche, ja pfäffische Strafrede (II, 2) — von der unnötigen Länge und Langsamkeit zu schweigen. Ja, noch in der schönen Selbsteinkehr Heinrichs klappert die leere Ansprache an den Pomp, die „ceremony" als ein kaltglitzernder Behang.

Doch über unnützen Redeprunk hinaus verdirbt sein moralisierender oder bramabarsierender Ton das Bild des Helden. Sein Spiel mit Williams vollends ist witzlos und ausgesucht unritterlich, meilenfern von dem Prinzen der den Falstaff an Witz erreichte und den Percy an Rittertum. Die Ansätze herrscherlicher Härte aus dem Schlußakt von „Heinrich IV." — wie das Hinhalten des Oberrichters und der Sturz Falstaffs, bühnenhaft übertrieben — entarten hier zur Fratze: Heinrich V. streift manchmal fast an die prahlerischen Popanze Marlowes. Auch die antikisierenden Anspielungen, häufiger und unschicklicher angebracht als in irgendeinem Reifewerk Shakespeares, erinnern an die Seneca-schule, wie „Titus Andronicus" und „Heinrich VI.".

Noch unerträglicher als die ernstgemeinten Szenen durch rednerische Öden, leiden die witzig gemeinten durch schales Gewäsch: die Prosaszenen wirken nicht nur nach Falstaff, sondern schon neben den verstiegenen Wortgefechten der Lustspielnarren und -toren ledern und dürftig gezwungen — Pistol wiederholt mechanisch seine Bravaden, doch ist das hier schon seine „stehende" Rolle, wie die eines Pickelherings, während er früher aus dem lebendigen Nu heraus stelzte, donnerte und kniff. Die Frau Hurtig, jetzt Frau Pistol ist zu einer langweiligen Schwätzerin eingeschrumpft, und ihr Bericht von Falstaffs Ende ist schlaff und matt, mit Ausnahme von Arthur-Abrahams Schoß. Nym und Bardolph sind völlig farblos .. Falstaffs Erbmasse zeigt nichts mehr vom Geist und Drang oder auch nur vom Fettglanz der früheren Kumpanei — sie werden eben nur verwendet, nachdem sie verbraucht sind: kein Witz, keine Geste von ihnen haftet. Sie sollen lachen machen ohne lebendigen Lachstoff.

Die Komik des Kapitän Fluellen beschränkt sich auf seinen Dialekt, die dumpfste und billigste Art die Gründlinge zu belustigen. Was er sagt ist nicht nur unbezeichnend, sondern in sich aufreizend albern — beziehungslos, trotz der deutlichen Absicht den Heeresfürsten an seinen Soldaten zu zeigen im franken Lagerton des Trutz- und Opfersinns. Doch wie unzulänglich, wie unsoldatisch, fast schulmeisterisch — etwa das Gewälsch von Alexander dem Preiten! Die nächtliche Lagerszene verläuft in spitzfindigem oder empfindsamem Gerede. Wie hätte hier der wache Shakespeare die flackernde, huschende, raunende und bang erregte Stimmung unterm Sternenhimmel, beim Lagerfeuer in Gebärde gesetzt die er im Prolog des vierten Aktes schildert, erfüllt mit Sinneswahrnehmung und Ereignisnerv:

Von Lager hallt zu Lager, durch der Nacht
Unsaubern Schooß, der Heere Summen leise,
Daß die gestellten Posten fast vernehmen
Der gegenseitigen Wacht geheimes Flüstern.
Feur spricht mit Feur, durch bleiche Flammen sieht
Ein Heer des andern schattiges Gesicht.
Roß droht dem Roß, ihr stolzes Wiehern dringt
Ins dumpfe Ohr der Nacht, und von den Zelten,
Die Ritter fertig waffnend, geben Knappen,
Die Rüstung nietend mit geschäftigem Hammer,
Der Vorbereitung grauenvollen Ton.
Des Dorfes Hähne kräh'n, die Glocken schlagen
Des schlafbetäubten Morgens dritte Stunde.

Dagegen sticht das szenische Versagen um so dürftiger ab. Die Werbe-szene, überhaupt alle Gespräche der Prinzessin verweilen in läppischer schlaffer Skurren-komik, ohne eine Spur der unverwüstlichen Anmut die Shakespeares Lieblinge bis in die Zoten hinein umschimmert.. die Prinzessin leer und fast eigenschaftslos.. Heinrich gibt sich auf einmal als den derben Soldaten der sich auf keine Künste versteht, dabei aber doch in den Geckenton euphuistischer Durchschnittshöflinge gerät. Derselbe Heinrich der jeder herzlichen Schlichtheit wie jeder erhabenen Fülle, der schmiegsamen Scherze wie der dröhnenden Würde fähig war, führt hier auf einmal Ballgespräche, halb Feldwebel halb Leutnant. Rechnen wir auch diesen Schwächen billigerweise das Mienenspiel und die Stimme der Darsteller zugute, und die Lachwirkung des Radebrechens auf die Menge, eingedenk daß Shakespeares Werke aufgeführt und nicht nur gelesen sein wollten, so hat er doch kaum wieder sich so auf diese mimischen Zugaben

verlassen, um seine eigenen Gaben auszuruhen. Es war gerade nicht Shakespeares Art dem Mimen die Mühe des Dichters aufzubürden. Ja, die Vorsprüche dieser Historie, die Raum und Ereignis in malerischen Bericht pressen und schildern was geschehen sollte, zugleich die dürftigen Vorstellungsmittel entschuldigend, deuten darauf hin daß der Dichter die dramatischen Mängel deutlich empfand und durch einen dichterischen Zuwachs ausgleichen wollte. Denn die Prologe, besonders der des vierten Aktes, vereinigen des reifen Shakespeare nervigen Griff und den rauschenden Schwung aus „Heinrich IV." mit der Farbenglut der Epen: sie sind nicht nur markiger, prägsamer als irgendeine Rede im Stück selbst, sondern sogar dramatisch reger und rascher. „Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel" ersucht der Chorus des I. Aktes die Zuschauer und beschwört dann in vier Versen die heroische Weite und Wucht, die dem „Null von Holz" versagt bleibt.

> Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
> Zwei mächtige Monarchieen eingeschlossen
> Die sich mit hocherhobnen Stirnen treffen,
> Vom furchtbar engen Ozean nur getrennt.

Solche epischen Flügel der hinkenden Szenen-phantasie hat Shakespeare nur noch einmal nötig befunden, in „Troilus und Cressida" und das gibt uns vielleicht den Wink wie „Heinrich V." zustande gekommen ist. „Troilus und Cressida" enthält nämlich unverbundene Schichten des unreifen, ja „vorshakespearischen" und solche des späten Meisters: z. B. die gereimte Myrmidonen-szene Achills, das krude Machwerk eines Anfängers, und die Symphonie eines vollendeten Szenenkünstlers: die Zelt-szene des Ulyss mit Troilus, des Diomedes mit Cressida, und des Thersites. Man muß vermuten daß Shakespeare aus seiner Frühzeit einen gewissen Vorrat halber oder zurückgestellter Dramen-skizzen besaß, die er gelegentlich wieder einmal vornahm, teilweise überarbeitete oder ergänzte, soweit bestimmte Motive ihn dabei gerade lockten, ohne sie ganz zu erneuern, und das Werk, als immer noch brauchbar und gut genug für die Zuschauer, mit einer Captatio benevolentiae in Form eines Prologs oder Chorus aufführte.

So hat er wohl einen „Heinrich V." aus der Zeit und im Stil der ersten Heinrichs-trilogie hervorgeholt — vielleicht mit einem pompösen tamerlanischen Heinrich, dessen Totenfeier die Eingangsszene „Heinrichs VI." A durchdröhnt — und dann nach „Heinrich IV." ihn als Schlußstück dieser reifen Historie zugerüstet, ohne frische Teilnahme, und ohne die Fugen zwischen der alten marlowischen Kon-

zeption des Helden und der neuen des Prinzen Heinz zu verlöten, ohne überhaupt die ärmlichen Reste der Unreife sorglich zu beseitigen, zufrieden mit dem Zuschuß einiger inspirierter neuer Szenen und der Prologe — zugleich Entschuldigung und Ersatz. Das erklärt am ehesten die Halbschlächtigkeit auch dieses Werks, worin zwei Behandlungen desselben Stoffs aus verschiedenen Reifen des Dichters notdürftig für die Bühne zusammengeschweißt sind, Überbleibsel der Gesellenzeit und Einschiebsel aus der ersten Meisterzeit. Daher kommt vielleicht auch das Fehlen des versprochenen Falstaff. In der alten Skizze kann er kaum gewesen sein: er stammt aus dem Klima von „Heinrich IV." Doch als Shakespeare die Zusage des Epilogs erfüllen sollte, fehlte ihm die Laune und er begnügte sich mit dem Bericht von Falstaffs Heimkehr in „Arthurs Schoß". Der Überarbeitung eines alten Entwurfs entsprächen auch die ungemeinen Längen, nicht üppige Schößlinge des dramatischen Dialogs, sondern nachträgliche Füllsel. Und wie die Reden (über das salische Gesetz, den Bienenstaat, des Königs Verantwortung usw.) wirkt der gesamte Gleichnisschmuck des Werks. Shakespeares Wort treibt sonst die Handlung voran oder heraus: die Bilder hier sind angeklebt, bestenfalls aufgepfropft, nicht aus dem Gespräch gewachsen.

Wichtiger als die Entstehungsart und die wahrnehmbaren Schwächen des Werks im Vergleich mit „Heinrich IV.", dessen Krönung es dem Stoff nach sein sollte, wäre sein Gestaltenvorrat. Es kennzeichnet ja Shakespeares Dramen daß sie nicht nur die Gedanken, Gefühle, Gesichte eines mehr oder minder wertvollen Menschen oder die Abbilder uns mehr oder minder vertrauten Daseins bringen, sondern neue Lebewesen ohne welche die Welt ärmer wäre. Solchen Zuwachs stellt nicht der Geschmack der Forscher oder Deuter fest, sondern, in engeren oder weiteren Grenzen, höheren oder tieferen Lagen, das unwillkürlich wählende und prägende Gesamtgedächtnis der Völker, manchmal gelenkt von jenem Geschmack, doch durch Namen nicht dauernd bestechbar.. manchmal durch eigene Wahrnehmung und über den Wechsel der Moden hinaus beherrscht von der ewigen Lebenskraft solcher Geschöpfe, die sich durch keine Handwerks- oder Bildungskünste ersetzen oder fälschen läßt. Auch von den fruchtbarsten und berühmtesten Dichtern dauern, unbeschadet ihres sonstigen Sinn- oder Sicht-erbes, nur wenige Gestalten als solche über die Zeiten hinweg, sogar aus dem Gedränge der Ilias nur ein Dutzend Götter oder Helden, die meisten bleiben Schatten oder Namen, und auch Goethes, Balzacs, Dickens' oder Tolstois wimmelnde Gesellschaft — übrigens

nicht von Jahrhunderten gesiebt und fast noch unsere Mitwelt — bereichert weit mehr das Bilderbuch der Kultur als den mythischen Lebensraum der Menschheit. Gleichviel ob gerade das des Dichters höchster Wert sein soll, oder der Gottessang oder das Weltgericht oder die Seelenerhöhung: gewiß hat der eine Shakespeare mehr neue Wesen erschaffen als alle anderen Dichter zusammen. Danach suchen wir bei ihm durch seine Musik und seine Weisheit, seine Erde und seine Seele hindurch. Keines seiner ernsten Dramen, ja kaum eine seiner Komödien, bietet nun weniger solchen Zuwachs als „Heinrich V.", dessen Träger doch sein offenbarer Liebling war. Die unvergängliche Person kennt man aus „Heinrich IV.", ja man muß sich den Heinz oft gewaltsam vergegenwärtigen, damit ihn nicht der zwiespältige König verwischt mit seinen bald prahlerischen, bald empfindsamen, bald neckischen Worten. Kein heitrer oder herrlicher Zug der nicht ergiebiger, leuchtkräftiger in „Heinrich IV." schon erschiene.. und nur seine unverwüstliche Gestalt erträgt auch noch das Geschwätz mit Fluellen und Williams oder die Werbung um das Franzosen-Kätchen, ohne dadurch bereichert zu werden. Übrigens nicht daß diese neuen Gebärden unerfreulich, sondern daß sie undeutlich, weil mehr gedacht als geschaut sind, ist der Mangel — so wenig wir über der Gestaltkraft den Gestaltrang vergessen. Wäre der Heinrich V. der dem Dichter vorschwebte ganz geglückt, man könnte ihn nicht so ehren und lieben wie den Prinzen Heinz: aber er ist überdies nur halb herausgebracht.

Seine Gegenspieler, die Franzosen, bleiben weniger durch Eigenschaften und Leidenschaften einzelner Charaktere im Gedächtnis, wie etwa noch die Pucelle aus „Heinrich VI." oder Philipp und der Dauphin aus „König Johann", sondern als Vertreter einer kollektiven Gesinnung.. höchstens daß den König vom Dauphin das Phlegma des Alters abhebt. Die Franzosen zeigt das Drama als hoffärtige Prahler, verstiegene und verblendete Schausteller ihres Rittersinns ohne echte Mannheit und natürliche Stärke, weder dem Glück noch dem Unglück gewachsen, dreist auftrumpfend, höhnisch witzelnd und hohl geschwätzig, dabei wankelmütig und bösartig — kurz wie seit Cäsar bis heute ihr politisches Sammelgesicht Römern und Deutschen, Italienern und Spaniern, Briten und Russen immer wieder erschienen ist, trotz allem Dank an ihre vielen einzelnen Genien, ihre Kultur und ihr Paris. Der Dauphin und seine Großen, der Connetable und Bourbon verkörpern diese Art am eindringlichsten bis zur Fratze, woran das französische Wesen mitarbeitet und die französische Wirkung

auf Gegner und Opfer, der Erb-ärger des britischen Nachbarn zumal, dem Shakespeare schon in „Heinrich VI." naiv und kollektiv seine Stimme und sein Auge verliehn. Der Dauphin, der Connetable und Bourbon sind nicht wie Heinrich und die Seinen als einzelne gemeint, sondern als Gattungswesen: sie tragen nicht sich selbst vor, sondern ein höhnisch und gehässig gesehenes Franztum, bloße Vertreter-figuren, wie die Stimmführer des Pöbels oder des Gesindes. So behält man sie nur als eine Gruppe geschwätziger Maulhelden, wie man aus „Heinrich VI." um die Führer oder Verbrecher ein Getümmel gleichartiger Vasallen behält. Sie könnten numeriert werden ohne dramatische Eigenheit, und nur der geschichtliche Rang der Besiegten von Azincourt verbot dem Dichter sie namenlos zu typisieren. Ja der Schwall ihrer hochtrabenden Namen selbst dröhnt nur eine gleichartige Masse von Ritterpomp vor, eine Parade feudalen Getümmels und leerer gloire, bestimmt zur Niederlage.

> Karl de la Bret, Groß-Connetable Frankreichs,
> Ihr Herrn von Orleans, Bourbon und Berry,
> Alençon, Brabant, Bar und von Burgund,
> Jacques Chatillon, Rambures, Vaudemont,
> Beaumont, Grandpré, Roussi und Fauconberg,
> Foix, Lestrale, Bouciqualt und Charolois.
> Herzöge, Prinzen, Ritter, Herrn, Barone....

Unsren shakespearischen Gestaltenschatz vermehren sie kaum. Aber unter den europäischen Zerrbildern französischer Hoffart und Windbeutelei sind sie — lang vor den Kriegen Ludwigs XIV., Napoleons I. und Napoleons III. — heute noch die eindrücklichsten.

Ebenso dauerhaft wie die politisch militärischen Übergriffe Frankreichs und die geschniegelt brutale Ritterei lebt die Grazie und Gefallkunst seiner Frauen im Durchschnittsgedächtnis Europas fort, manchmal neidisch oder lüstern beäugt, manchmal säuerlich oder bieder gerügt, manchmal heiter duldsam belächelt, wie Heinrichs V. Käthchen. Als Versöhnerin und Vereinerin der beiden verfehdeten Reiche soll sie zugleich ein anmutiges Widerspiel ihrer männlichen Landsleute sein und ein zierliches Beutestück und Spielzeug des sieghaft-schlichten Helden: wir gewahren aber von ihr kaum mehr als daß sie schlecht englisch lernt und höflich froh sich in die Staatsehe begibt, eine niedliche Puppe. Ihr Wälschen genügte um sie zu kennzeichnen, und die Zoten deren Anlaß sie war dienten dem Theaterhaufen als Würze. Sie ist eine unscheinbare Nebenfigur und verschwindet unter Shakespeares Lustspiel-prinzessen, deutlich nicht

durch ihren Eigenglanz, sondern durch das Licht das der berühmte Heinrich auf sie wirft.

Die Kriegsleute Heinrichs sind vollends dumpf und ungesichtig: Pistol ist ein matter Schatten des früheren, Fluellen nur unterschieden durch seinen Dialekt: wackre, trutzige und treue Zufallssprecher die „Heer" bedeuten, Vertreter des Kollektivgeistes wodurch Heinrich siegen muß, nur belastet mit allzuviel leerem Bühnengeschwätz, das ihren Stimmungs- und Gestaltungswert mindert.. so prägen sie unseren Geist nicht, wie auch nur die einzelnen Handwerker Zettels oder die einzelnen Rekruten Falstaffs oder selbst die verschiedenen Bürger im „Coriolanus".. sie verlöschen in der Dämmerung des Lagerfeuers.

„Heinrich V.", vielleicht ursprünglich verfaßt als das Vorspiel zu „Heinrich VI.", das noch palimpsestartig der gegenwärtigen Fassung zugrunde liegt, wirkt jetzt als ein Nachspiel zu „Heinrich IV." Von beiden Seiten her wird es beschattet: die Reckenverehrung und der Britenpatriotismus hat sich frischer in „Heinrich VI." kundgetan, die Menschlichkeit und allseitige Lebensweisheit in „Heinrich IV.". An Heinrichs V. Taten hatte Shakespeare nicht mehr die simple Freude bei dem Abschluß des Dramas, zu seiner Gestalt nicht mehr die beginnliche Liebe, vielleicht noch obendrein gestört durch eine vor-heinzische Konzeption seines Charakters, die er weder ganz ausscheiden noch ganz einschmelzen konnte. Dieses halbschlächtige Schwanken zwischen zwei Gesinnungen oder Reifezuständen meint man dem Drama anzumerken, dessen wenige Einzelschönheiten sein Gesamtgefüge eher stören als stützen. Man denke sich etwa des Fortinbras Weissagung über Hamlet:

> Er hätte sich, hinaufgelangt,
> Höchst königlich bewährt

in einem eigenen Nachspiel verwirklicht: auch abgesehen von Hamlets Tod wäre über die Vollendung seines Wesens hinaus kein dichterischer Zuwachs seiner Gestalt möglich.. nun, Heinrich V. ist nach dem Heinz aus „Heinrich IV.", ein ähnliches Wagnis, geschichtlich vielleicht denkbar, dichterisch unnötig. Denn Heinzens Herrschertum bedurfte schlechterdings so wenig einer Bewährung durch dröhnende Feldzüge mehr wie das Hamlets — und nur weil von dem einen der heroische Sieg, von dem andern der tragische Untergang berichtet war, konnte Shakespeare als Historiker in einem Fall der Versuchung eines abschließenden Epilogs erliegen, wovor ihn im anderen schon sein Stoff schützte.

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

DIE Lustigen Weiber von Windsor" sollen auf den Wunsch der Königin Elisabeth geschrieben sein, die den Falstaff auch einmal als Helden eines richtigen Lustspiels sehen wollte — die Nachricht ist glaubhaft: denn schwerlich konnte Shakespeare aus freien Stücken diese Gestalt ihrem Lebenskreise entreißen und beliebig verwenden, da er ihn selbst in „Heinrich V.", trotz der Zusage, nicht mehr auftreten ließ. Falstaffs Komik bedarf der Politik und der Ehre als Hintergründe, um rundum lebendig und sinnvoll zu erscheinen, wie die Rüpel aus dem „Sommernachtstraum" erst in Oberons und Theseus' Reich mehr bedeuten als Hanswurst-spaß. Es mußte schon der Wink einer Königin den Dichter zu solcher Preisgabe seiner Seh- und Schaffensart bringen und das Ergebnis ist denn auch das im ganzen schwächste Werk Shakespeares geworden. Von seinen übrigen Dramen unterscheidet sich dies mutmaßlich erzwungene Lustspiel — und was darf man minder erzwingen als ein Gedicht der Laune — durch ein Merkmal der inneren und der äußeren Form. Es ist außer „Titus Andronicus", der noch als Schularbeit gelten kann, das einzige einschichtige Drama Shakespeares, und das einzige fast ganz in Prosa geschriebene, sein einziges bürgerliches Stück, mag es auch nicht geradezu der Darstellung von Bürgersitten gewidmet sein. Shakespeares Lustspiele feiern sonst den Geist oder die Liebe des Adels in Gesichten seines eigenen Bereichs, der sich nach oben oder unten abhebt. Die Handlung ist nur der dünne Träger der Gestalten und Atmosphären — wie sich denn das Lustspiel oder die Komödie von der Posse dadurch unterscheidet daß das Geschehen um der Gestalten und Atmosphären willen erscheint, nicht umgekehrt. Die selbständig lächerliche Begebenheit — komische Streiche oder Lagen oder Späße, abgelöst von einem Gesamtsinn der Sitte oder der Seele — wird Posse oder Schwank. Falstaff und seine Gesellen, auf Wunsch der Königin herausgenommen aus der Welt Heinrichs und in eine Liebesgeschichte versetzt, mußten Possenhelden werden gerade für Shakespeare, der Welt und Mensch nie gesondert konzipierte.

Die „Lustigen Weiber" sind Shakespeares einzige Posse. Falstaffs Wesen und Wirken in „Heinrich IV." entwächst einer Welt die hier nicht miterscheint. Seine Buhlschaften mit Frau Fluth und Frau Page und sein dreimaliger Hereinfall sind Einzelheiten die seinem Charakter zwar nicht geradezu widersprechen, aber nicht wie seine Prel-

lereien und Prahlereien in der Historie ihn unverwechselbar verwirklichen. In den „Lustigen Weibern“ ist er ein geiler alter Geck wie tausend andere, und es widerfährt ihm was solchen bei ehrbaren gescheiten Frauen zu widerfahren pflegt, und nicht einmal sein Falstafftum, sondern seine Torheit und ihre Strafe macht die Komik. Die Szene mit den steifleinenen Gesellen, die Parodie des Königs, die Rekruten- und die Schlachtfeld-szenen, seine Hoffart und sein Sturz gehören nur zu ihm: sein Wesen und seine Welt sind völlig eines — kein typischer Fall, sondern ein mythisches Schicksal. Die „Lustigen Weiber“ gewinnen nicht durch die Verpflanzung der Falstaff, Bardolph, Nym und Frau Hurtig soviel als diese Gestalten verlieren: sie werden zu gewöhnlichen Komödientypen, zwar immer noch mit Shakespeares Sprachfülle ausgestattet, doch ohne mehr eigenes und einziges Leben als die Buhler und Prahler, Sklaven und Kuppler des Terenz und seiner zahllosen Nachfahren. Und mögen die „Lustigen Weiber“ an sich ein muntrer Schwank sein, ebenbürtig der „Mandragola“ Macchiavellis, der „Calandra“ des Bibbiena, dem „Volpone“ des Ben Jonson, überlegen den Lustspielen des Gryphius, um solche zu nennen die aus ähnlichen Elementen gemischt in ähnlicher Lage sich bewegen — bewußt oder unbewußt nach den Regeln der Renaissancepoetik, wie Scaliger sie kodifiziert.. gerade Falstaff und sein Troß belasten sie für unsren Geschmack, weil wir nicht absehen können von dessen unvergleichlich sinnvollerem Vorleben. Der Falstaff hat mit dem des Heinz nur noch den Namen und einige allgemeine Züge des Genüßlings gemein: sein schöpferischer Genußgeist und Genußglauben mit den tausend Beziehungen zu Staat, Ehre und Heldentum fehlt.. eine ähnliche Verarmung wie die des allmenschlichen Heinz in den Eroberer Frankreichs Heinrich V. Hier wie dort ist eine welthaltige Gestalt wahrscheinlich auf äußeren Anlaß wegen der durch ihr Gesamtdasein erworbenen Beliebtheit widersinnig vereinzelt in eine Zufallshandlung versetzt worden, Falstaff in eine komische, Heinz in eine kriegerische, unter Preisgabe der Welt der sie ihren Zauber dankten und unter Verkennung der Einmaligkeit dramatischen Gewächses. Übertragbar ist nur der Typus.. von jedem Individuum, jedem unteilbaren und unmitteilbaren Wesen bleibt nur das Schema worunter man es mit anderen ordnen mag, nicht sein Lebensgeheimnis, wenn man es wiederholt.

Wenn schon Falstaff hier aus dem Gläubigen des Genusses zurückgeführt ist auf einen lüsternen Alten, so feig wie in „Heinrich IV.“, doch ohne jede geniale Ausflucht, so verlogen, doch ohne Witz und

dabei ungemein täppisch und plump, nur an einigen grotesken Gleichnissen noch kenntlich, so sind seine verärgerten Burschen vollends erstarrt zu kuriosen Sprachpuppen: Pistol rollt seinen Bühnenschwulst und Nym seine Humore ab, weil dies nun einmal zu ihrem Part gehört und von ihnen erwartet wird. Sie nähern sich wieder den Pickelheringen denen bestimmte Späße, Grimassen und Sprünge oblagen und sind hier vielleicht dank Shakespeares Sprachreichtum gradmäßig, doch nicht artmäßig wie die komischen Gestalten seiner anderen Werke von den Berufsnarren der vorshakespearischen Bühne unterschieden. Auch fehlt ihnen die Frische der ersten Eingebung: sie sind ihre eigenen Larven, und aller Redewitz einzelner Wendungen kann nicht das komische Grundgesicht der Gestalt ersetzen. Pistol und Nym wurzeln nicht in den „Lustigen Weibern" sondern sind eingesetzt als Fremdkörper. Bei weitem reicher und behaglicher im Einzelnen, doch nicht frischer im Ganzen, schnattern der Friedensrichter Schaal und die Frau Hurtig durch das neue Lustspiel, der betriebsame Wichtigmacher und die betuliche Allerweltskupplerin, unentbehrlich als Anhang und Umgang Falstaffs, doch ebenfalls ihrer weiten Hintergründe beraubt und deshalb, bei aller geschwätzigen Beredtheit des senilen Amtsdünkels und der nachläufigen Zwischenträgerei, nimmer so notwendig echt wie früher. Übrigens ist das frühere Verhältnis Falstaffs zu beiden hier nicht mit herübergenommen, nicht die freundschaftlich-ausbeuterischen Beziehungen wodurch Falstaff mit ihnen verbunden war. Auch dadurch sind sie vereinzelter und gattungshafter. Zumal die Hurtig ist hier weit mehr die Kupplerin von alters, und ihre Berufseigenschaften überdecken die persönlichen: dem reinen Genuß auch ihrer Komik steht die Kenntnis ihrer Vorgeschichte im Wege, die Shakespeare weder ganz beseitigen wollte, da man ja gerade die Wiederkunft seiner beliebten Figuren wünschte, noch wirklich brauchen konnte, da seine Phantasie in einmaligen Atmosphären arbeitete und nicht in übertragbaren Typen, wie die Pickelheringsbühne. Abermals bemerken wir einen Zwiespalt zwischen seiner dichterischen Anlage und seinem theatralischen Beruf. Man nahm ihn als den Bringer von Typen und Begebenheiten, und vielleicht nahm er sich selbst so, ohne zu wissen wie sehr sein Schöpfertum die überlieferten Bühnenformen umschuf zu Wesen und Schicksalen. War er nun durch einen Theatererfolg genötigt seine einmaligen Wesen zu wiederholen, so fiel er in vorshakespearische Typik und vergewaltigte seine eigene neue Schöpfungsart.

Falstaff, Hurtig, Schaal, Pistol, Nym kennen wir von ihrem schöpfe-

rischen Zustand her und merken an ihrer Wiederkehr erst ihre Verwandlung. Schaals Neffe und Schatten Schmächtig, dürftiger, dümmlicher und schwatzhaft-wohlhabend, ersetzt hier den Friedensrichter Stille und dient zugleich der Handlung durch seine Freite, wofür Stille nicht in Frage kam. Schmächtig ist eine Jugendstufe des greisen Schwätzers. Der Wirt, der wallisische Pfarrer und der französische Arzt sind schon als Komödientypen auf die Welt gekommen ohne lästiges Erbe von Individualität.. jeder von ihnen, gegen Shakespeares sonstige Empfängnis, auf eine einzige Eigenschaft und auf eine Sprechbesonderheit gestellt. Der Wirt, der frischeste unter ihnen, ist der beflissene und pfiffige Schelm und kennzeichnet sich durch Namen aus der Ritter-romantik wie Pistol durch den Theaterbombast.. nur macht sich der Wirt zum Narren, um seine Gäste zu unterhalten und aus Exuberanz der höflichen Munterkeit, während Pistol, von Natur aufgeblasen, mit den Schmuckreden seine Öde überdonnert, und Nym mit unbegriffenen Fremdwörtern hantiert wie ein Affe mit glitzerndem Tand. Daran erkennt man Shakespeare auch hier noch, daß er zugleich mit den Redeschrullen auch den Geist ihres Sagens besondert. Bei den Sprachnarreteien etwa aus des Gryphius „Horribilicribrifax", wo der eine italienisch, der andere französisch, der dritte lateinisch, der vierte hebräisch wälscht, unterscheiden sich die Vokabelstoffe, nicht die Sprecharten, und so fast immer im ganzen Bereich der europäischen Sprachverhunzungs-komik, die der Humanismus aufbrachte mit seiner Pflege der Fein- und Schönrede und seinem neuen Hohn über die Roh- und Fehlrede. Shakespeare lief im Zug dieses Zeitalters — doch begnügte er sich selten mit dem vereinzelten Vokabelspaß, sondern begründete den Mißbrauch der Zeichen fast immer aus Verrückungen der Seelen. Sein Armado stelzt auf andere Weise und aus anderem Grund als Pistol oder Malvolio, Frau Hurtigs Unworte kommen aus anderer Seelenschicht als die Zettels. Meist sind die Sprachverhunzungen bei Shakespeare nur ein Zug vielzügiger Torencharaktere, nicht die Form der komischen Figur selbst, wie in den meisten Barock-schwänken. Umso deutlicher fallen Evans und Dr. Cajus aus Shakespeares Lustspielraum heraus, mit ihren mehr grammatischen als dramatischen Schwächen — man merkt die Nähe des Fluellen und der französischen Prinzessin. Evans, der umständliche Prediger, und Cajus, der jähzornige Arzt, auch er aus dem nationalen Widerwillen gezeichnet wie schon die französischen Edlen in „Heinrich V.", wären farblos ohne ihren Dialekt und ihr Radebrechen.

Neben den lächerlichen Figuren, den Trägern der Haltungskomik,

sind die eigentlichen Träger der Handlungskomik, die nicht durch ihre Eigenschaften und Gebärden, sondern durch ihr Leiden oder Tun wirken, erst recht unscheinbare Typen aus dem Gesamtvorrat der Weltliteratur, ohne den persönlichen Überschuß der Liebes- oder Ehepaare auch nur aus Shakespeares sonstiger Gesellschaft, oder gar seiner heroischen oder tragischen Sphäre. Frau Page und Frau Fluth, wackere, muntere Bürgersfrauen, von gutem Mutterwitz und frischem Gefühl, die eine gelassener, die andere rascher.. Anna, ein liebes und feines junges Mädchen.. Herr Page, ein gutmütiger und behäbiger Ehemann.. Herr Fluth, ein hitziger und mißtrauischer.. Fenton, der verliebte Durchschnittsjunker, hübsch, anschlägig, zärtlich — alle ohne den Sinnenschmelz, den Geistesglanz, den Seelenflaum der Benedikt und Beatrice, Jacques und Rosalinde, Porzia und Bassanio, Viola und Sebastian, ja auch nur Proteus und Silvia. Die einzelnen Gelegenheitsfunken oder Witzstrahlen ihres Dialogs entspringen nicht selbstverständlich ihrem Wesen, sondern dem poetischen Bedürfnis Shakespeares, gleichsam über ihre Köpfe hinweg.

Dasselbe Bedürfnis das die Sprache der Gestalten witziger und üppiger macht als sie selber sind hat auch in die Handlung das Feenreich hineingespielt, das ihrem Geist von vornherein durchaus fremd ist. Daß Falstaff zuletzt durch die umständliche und überflüssige Elfenkomödie geneckt wird, ist ein rein poetischer Überschuß. Shakespeare versuchte noch hier, gehemmt durch den Auftrag einer Falstaffs-buhlposse, erfolglos seine Mehrschichtigkeit, doch nicht mit dem guten Gewissen und der Freiheit wie in den anderen Lustspielen, die von vornherein aus der Spannung mehrerer Welten empfangen waren. Die Feerie wirkt hier als eine beinahe gewaltsame und schwerfällige Einlage, trotzdem auch sie in Einzelnem Shakespeares geisterlenkenden Zauberstab bezeugt. Aber die Verbindung der Falstaffsphäre mit der Oberon-sphäre, die den Dichter als ein eigener Kunstreiz gelockt und ihm den heiklen Auftrag erleichtert haben mag, ist nicht geglückt. Die bürgerliche Posse und das Elfenspiel scheiden sich hier wie Wasser und Öl, weil sie nicht wie im „Sommernachtstraum“ durch eine gemeinsame Zwischenschicht vermittelt werden. Falstaff ist zu mastig, die Ehepaare zu nüchtern, das Liebespaar zu dünn, um derart leicht und rein verzaubert zu werden wie die athenischen Paare um Theseus und die mimenden Handwerker. Die Elfen sind dort die erste, die höchste und die stärkste Macht: „Die lustigen Weiber“ sind von vornherein ganz bürgerlich und ihr Spiel mit Falstaff ist zuviel für einen Schwank, zu wenig für eine Feerie. Doch be-

greifen wir es als einen Ausweg für Shakespeares „Poesie“ trotz der Handlung und den Charakteren die ihn hier belasteten. Wie in „Heinrich V.“ und „König Johann“ regen sich auch hier lästige Spannungen zwischen dem Poeten und dem Szeniker, zwischen dem Rhetoriker und dem Gestalter Shakespeare und betonen die Tugenden die er aus seinen Berufsnöten machen mußte, oder die Berufsnöte die seine Gaben beklemmten oder bedingten.

Nicht all seine Dramen wirkten sein Dichtertum der Bühne vollkommen ein: manchmal blieb ein Überschuß der freischwebenden Poesie oder Weisheit, manchmal ein Übergewicht des szenischen Stoffs. Auch in den „Lustigen Weibern“ ist die Zier-rede der niedern Sphäre, der Euphuismus der Komik selbständig geworden in Gleichnissen und Anspielungen, wie in den frühen Historien und Komödien Shakespeares, zumal in „Verlorene Liebesmüh“, doch nicht mehr um ein noch neues Können zu zeigen, sondern, wie auch in späteren Werken gelegentlich immer wieder, um über ein Nachlassen der dramatischen und gestalterischen Eingebung hinwegzuhelfen. Wo Shakespeare nicht besessen war von seinen Gesichten, da ließ er seine Redekunst springen, immer noch elastisch genug seine Hörer durch Geist oder Spaß zu beschäftigen, oder er hielt sie durch spannende Eigenbegebenheiten in Atem, auch ohne die Bezauberung des menschlichen Ausdrucks, gleichsam durch bloße Geometrie oder Mechanik des Geschehens. Die Verwicklungen und Entwirrungen der Weiberlist, uraltes Märengut der Völker, immer wiederholt, weder durch Neuheit des Stoffs noch durch Kraft der Gestalten besonders lockend, hat Shakespeare aufgefrischt einerseits durch die erlesene Sprachzier seines lebenskundigen und nicht nur bücherkundigen Euphuismus, anderseits durch die rhythmischen Arabesken seiner drei Paare Fluth, Page, Fenton und ihrer verschiedenen Werber, Kuppler, Diener und die dreimal gesteigerte Züchtigung Falstaffs. Man kann nicht Handlung, Charaktere, Sprache als eigenmächtige Elemente im „Sommernachtstraum“ oder im „Othello“ wahrnehmen, wo die Gestalten in ihrer unablösbaren Sprache ihr einmaliges Geschick darleben. „Die Lustigen Weiber“ stellen einen anderswo gewachsenen Gestaltenkreis in eine dazu erfundene Handlung und schmücken ihn mit dem immer bereiten Sprachvorrat des Witzmeisters.

VIEL LÄRMEN UM NICHTS

SHAKESPEARES Schaffen wird von Stimmungen gefärbt, doch gelenkt von Schicksalen, den Kämpfen seiner Vernunft mit den Leidenschaften seiner weltbewegten Natur. Diese finden wir in seinen Tragödien: im einzelnen nicht immer genau datierbar, bezeichnen sie im Ganzen unverkennbar die Frühe, die Reife, die Späte seines Wesens und nicht nur seines Könnens wie die Lustspiele. „Romeo" kann nicht nach „Hamlet", „Julius Caesar" nicht vor „Richard III." geschrieben sein.. „Macbeth" trägt keine Jünglingszüge. In jeder Tragödie Shakespeares erscheint unmittelbar auch eine Altersstufe.. im Ton ihrer Weisheit oder ihres Leidens „das Gesetz wonach sie angetreten", das unvertauschbare und unvermischbare Gesamtwesen ihres Dichters, das sie gerade so und gerade dann zeitigt. Die Lustspiele, meistens Gebilde seiner freien Laune und wechselnden Gnade, nicht so wurzelnd in seinen Schicksalsstunden, sind deshalb unbestimmter und unbestimmbarer. Wir könnten uns Shakespeares Meisterschaft — für kurze Fristen frei von den tragödienträchtigen Gewalten — jederzeit fähig denken Lustspiele auszustreuen, schwebend über dem dunklen Grund woraus „Caesar" oder „Lear", „Macbeth" oder „Der Sturm" reifte. Doch scheint besonders eine Gegend seines Lebens, äußeren Zeugnissen zufolge, fruchtbar an solchen schicksallosen Werken gewesen zu sein: sein Übergang aus dem kollektiven Eifer in die einsame Leidenschaft, da er die Mittel und Stoffe seines Handwerks, seiner Gesellschaft und Bildung beherrschte und doch schon, umwittert von den Geheimnissen der übergesellschaftlichen Schöpfung, neue Zauber und Gefahren ahnte. Überlegene Sicherheit — verschieden von dem Wagemut des Beginners und Abenteurers — und Unerschöpflichkeit, wie sie kein bloßer Könner kennt, sind die Begleitgefühle dieses komödienträchtigen Zustands. Vom Überschuß gemeisterten Geistes und bezwungener Welt ohne die Durchbruchspannungen der Jugend, ohne die Routine der Endschaft, doch auch ohne die Bürde des Chaos, zeugen „Viel Lärmen um Nichts" „Der Kaufmann von Venedig" „Was ihr wollt" „Wie es euch gefällt" — eine Komödiengattung für sich, innerhalb Shakespeares Schaffen wie innerhalb der Weltdichtung überhaupt: die übergesellschaftliche Feier der englischen Renaissance-gesellschaft, das poetische „Konversationsstück" des europäischen Adels. Sie entspringen etwa derselben Lebensstimmung wie „Heinrich IV.", doch eben schicksalfreier, nicht mit Geschichte beladen. Die „Lustigen Weiber von Windsor", etwa gleich-

zeitig verfaßt, sind eine Nebenarbeit, nicht aus voller Freiheit der Laune, gehemmt durch fremde Vorschrift. „Verlorene Liebesmüh" erobert den Gesellschaftsgeist, der „Sommernachtstraum" den Naturgeist: beides Schöpfungen des überschwellenden Reichtums, noch nicht des gelassen beherrschten. „Die Komödie der Irrungen" „Die Edelleute von Verona" „Der Widerspenstigen Zähmung" kämpfen mit dem Stoff: weder Lust des Neuen noch Sicherheit im Vertrauten, weder Überschwang des Geistes oder der Natur noch gediegene Gesellschaftsbreite durchdringt diese Frühwerke: es bleiben Theaterstücke mit dichterischen Einzelheiten, unzulängliche Vorstudien zu den fröhlichen Weltbildern. „Ende gut alles gut" und „Maß für Maß" liegen schon im Schatten des Weltschmerzes.. „Wintermärchen" und „Sturm", die abendlichen Märchen, finden mit ihrer wehmütigen Heiterkeit nimmer heim in die fröhliche Helle v o r der düsteren Einweihung, auch sie verraten den Weg ihres Schöpfers durch die Nacht.

In diesen vier Werken ist zugunsten eines überragenden Opfers oder Sünders das symmetrische Spiel der Paare gestört, das außer dem poetischen, ironischen oder witzigen Gesellschaftston das Merkmal der reinen Lustspiele ist. Auch diese heben ihren Spaß von der Schwermut ab, auch sie steigern das Scherzgespräch durch das Leid und die Verwechslungen oder Wirrnisse, durch die Gefahr oder den Schein des Todes.. doch nirgends beherrscht, wie in den Tragödien und in den Weltschmerzkomödien, der Tod oder der Gram das eigentliche Geschehen so, daß das gute Ende nur ein Aufatmen oder eine Sühne ist, statt einer Bestätigung oder Erfüllung. Gefahr, Leid, Tod wird in den Tragödien der Ernst und die unvertauschbare und untilgbare Form einer menschlichen Bestimmung.. in den Komödien bis an die Grenze des Schauers heran Spiel, und in dem Maß als dieses Spiel Ernst scheint oder wird, nähern sich die Komödien der Tragödie.. „Ende gut alles gut" „Maß für Maß" „Sturm" und „Wintermärchen" gehören nur durch die Rücknehmbarkeit des scheinbaren Verhängnisses noch zu den Komödien. Der „Sommernachtstraum" ließ uns den Unterschied zwischen Shakespeares tragischer und komischer Dramatik am deutlichsten bemerken: den Gegensatz zwischen dem Gesicht gelösten Lebenszustandes und dem des gespannten, schicksalsgestaltigen und -gesetzlichen. Alles was den Schein des bloßen S p i e l s fördert dient der Komödie.. jeder Ernst einmaliger Notwendigkeit schafft auch Tragik. Den Schein des Spiels wahren die Spielregeln, wozu die Symmetrie und die bis in die Leidenschaft hinein stilisierte Witz- und Gleichnisrede gehört.

Auch hier ein Unterschied zwischen Shakespeares tragischer und komischer Konzeption: seine Komödien nähern sich, nicht im Stoff und Sinn, doch in der Voraussetzung dem europäischen Klassizismus durch den dekorativen Schein, dem Natur und Schicksal sich fügt wie die Karten oder Dominoklötzchen den Spielregeln oder die Steine eines Gebäudes dem Plan. Auch seine Tragödien und Historien sind gesteigert und beanspruchen weniger die Nachahmung der fertigen Welt als die Offenbarung der geheimen in Zeichen der Geschichte, der Natur, der Gesellschaft: doch sie gehen aus von deren Wirklichkeit, von ihren Gestalten, Gesetzen, Schicksalen, und die Kunstmittel, Bühne und Rede sollen diese in Erscheinung bringen, doch nicht als Schein vorbringen. Genau umgekehrt ist der Weg der Shakespeare-komödien (keineswegs der bürgerlichen Sittenkomödien): gelten soll immer wieder das Kunstspiel selbst, der bewußt schöne, leichte, freie Schein, und Bühne und Rede wollen sich als eigengesetzliche Welt, die sich aller äußeren Stoffe bedient, nur um sich spielend zu verherrlichen. In den Komödien ist die Welt Mittel des Spiels, in den Tragödien das Spiel Mittel der Welt.. und eben das nähert die Komödien der Oper, die Wesen und Dinge auflöst in spielgerechte Klangscheine. Singende Catonen und Caesaren sind nur absurd vor dem falschen Anspruch an Weltwahrheit.. die Oper selbst bedient sich dieser Chiffern, um ihre eigenen Tongesetze zu verlautbaren, willkürlich gegen den Weltstoff, gehorsam ihrer Spielform. Verwandt mit den Musikregeln sind die aristotelischen Regeln — auch sie Spielregeln welche die Autonomie des Spiels gegenüber dem Weltstoff festsetzen dessen das attische Kult-drama und das mißverständlich davon abhängige klassizistische Drama sich bedienten. Das Kult-drama wollte den Mythus nicht zeigen, wie Homer, sondern feiern durch heiliges Spiel: dessen Spielregeln, die drei Einheiten, kamen aus den Bedürfnissen des Kultus, nicht des Mythus. Aristoteles legte in die Zaubermittel dann einen Denkgrund oder Wahrnehmungsgrund. Bei den Franzosen begründen diese Regeln, befolgt aus vermeintlichem Gehorsam gegen die alten Lehrer und Muster, die Autonomie der Hofbühne gegenüber der Welt die darauf vorgestellt wird. Einheit des Orts, der Handlung, der Zeit macht das Hier und Jetzt des Theaterspiels zum freien Herrn über den Geschichtsstoff woran es sich betätigt, den symmetrie- und übersichtsbedürftigen Geist mit seinen eingeborenen oder angelernten Denkgewohnheiten und Merkmitteln zum Herrn über die Welt die er zu zeigen vorgibt, indem er sich durch sie und an ihr zeigt. Auch der Vers ist eine Spielregel, eine Konvention, ein Kultmittel und Kultzeichen,

das schlechthin Glauben fordert ohne Nachprüfung einer Naturwahrheit oder eines sonstigen Ernsts oder Zwecks. Die Konventionen — d. h. Spielregeln — der shakespearischen Komödie sind andere als die des französischen Theaters, wogegen im Namen Shakespeares und der Natur Lessing, Herder und die Sturm- und Drangleute kämpften: doch „Natur" will sie ebensowenig oder nur auf dieselbe Weise wie Corneille und Racine. Shakespeares Komödien gelten nicht wie seine Tragödien der plastischen Verwirklichung der Weltkräfte, sondern der musikalischen Entkräftigung der Weltstoffe: beide treffen sich in der Darstellung menschlicher Gestalten, doch bedeuten diese ihrem Ursprung nach in den Komödien die Schnittpunkte dekorativer Vorgänge (wie eben die Raumverhältnisse und Funktionen der Baukunst nur an Steinen, die Zeitmaße und Schwingungen der Musik nur an Tönen erscheinen).. in den Tragödien dagegen sind sie die Kerne pathetischer Schicksale, die durch sie nicht nur erscheinen, sondern wesen und gelten (wie die Leiber der Plastik sich selbst zeigen und meinen). Wenn man gemeinhin die Komödiencharaktere „typischer" findet, minder individuell als die tragischen, so kommt das daher daß sie nicht in dem Maße autonom vor dem Schmuckwert der Spielregel, dem Unterhaltungssinn sind wie die tragischen, die ihr Gesetz aus der eigenen Lebensgestalt hervorwirken. Die Symmetrie der Tragödien entspringt dem Schicksalsfug der Nemesis und ordnet ungleichartige Gestalten zu gleichartigen durch Vorgänge in der Zeit. Die Symmetrie der Komödien ordnet wirre Vorgänge durch gleichgewichtige Figuren im Raum — keine sittliche Schuld und Sühne ausgleichende Weltordnung, sondern eine sinnliche, Farben und Linien auswägende.

In den Tragödien sind die Menschen zuerst da und schaffen das Geschehen, in den Komödien ist das Geschehen zuerst da und ordnet die Menschen. Übergänge und Mischungen fehlen nirgends: man kann in jeder Komödie eine oder mehrere Gestalten unterscheiden die sich in den „Spielregeln" mühelos ausleben, und andere die sie beständig zu sprengen drohen. Shakespeares dramatischer Genius verleugnet seinen tragischen Ursprung auch in der Komödie nicht, und auch in der Tragödie nicht seine Gnade der Komik. Doch sind seine Tragödien deswegen leichter zu „charakterisieren" (wie unausschöpfbar auch ihr Sinngehalt bleiben mag) weil hier Charaktere den Sinn von vornherein bestimmen. In den Komödien sollen Charaktere nur ein Spiel in Erscheinung bringen dessen Sinn ihnen nicht völlig eingeht, und ihr Zauber geht so wenig wie der von Tänzen, Melodien oder Arabesken völlig in Seelenzuständen oder Menscheneigenschaften auf. Man hat mehr

vom „Hamlet“ gefaßt, wenn man die Charaktere ergründet, als vom „Sommernachtstraum“: auch die Handlung ist in den Komödien nicht so sehr Menschenschicksal als Figurenmelodie, die sich leichter fühlen als sagen läßt. Dennoch bleibt uns kein anderes Deutungsmittel als Shakespeares Menschen, und mit dem Wissen des Ungenügens wenden wir uns nun seinen poetischen Gesellschaftskomödien zu.

Zwei Handlungen derselben Gesellschaftsebene kreuzen sich in „Viel Lärmen um Nichts“: das Ränkespiel das Hero und Claudio entzweit, und das Scherzspiel das Beatrice und Benedikt verbindet, beide Geschehnisreihen getragen von der südlich gefärbten Adelsjugend. Die Pöbel- und Narrenschicht kommt hier kaum zu eigener Geltung, nur in den albernen Schutzmännern durch welche das Verbrechen entdeckt wird. Menschlich ist die Haupthandlung dürftiger ausgestattet als die Nebenhandlung: Claudio und Hero überragen nirgends das durchschnittliche Liebes- und Ehrgefühl der wohlgeratenen Vornehmheit, und selbst das große Unglück steigert nicht ihre Leidenschaft, sondern ihre Rhetorik. Keine Romeo-musik der unbedingten Liebe, kein Othello-stöhnen der vernichteten Ehre, überhaupt kein Natur- und Schicksalston des nackten Herzens, sondern die höchstgesteigerten, geistreich gespannten Gesellschaftsformeln des Schmerzes. Auch Schmach und Tod gehören hier nicht zu den Einbrüchen aus Über- oder Unterwelt, welche die ursprüngliche Seele aufrufen, sondern zu den Ereignissen der bekannten Ordnung, denen man ritterlich begegnet oder unterliegt mit entsprechenden Empfindungsformeln und -gebärden. Umgekehrt wie in der Tragödie sollen hier nicht die Begebenheiten das Wesen ihrer Opfer offenbaren, sondern die verliebten oder ergrimmten oder betrübten Worte die Begebenheiten klang- und sinnvoll begleiten. Der alte Leonato, der seine Tochter entehrt sieht und ihren Beleidiger herausfordert, scheint eine Vorform des Brabantio .. beides ehrwürdige und feine Greise, durch den Gram zu jugendlichem Rittertum empört und ritterlich geschont und geachtet von den blind geschmähten jüngeren Gegnern. Das Handlungsmotiv ist fast das gleiche: der Vater als Rächer der geschändeten — sei es verführten sei es verleumdeten Tochter. Doch der Sinn ist anders: Brabantios beraubtes Alter und enttäuschtes Vatertum durchbricht als Naturgewalt den Fug seiner Jahre und Würde .. Leonatos natürlicher Schmerz ist nur ein Sporn seiner gesellschaftlichen Ehre, und sehr bezeichnend liegt das ganze Gewicht seines Streits mit den Jünglingen auf seiner noch ebenbürtigen Ritterstärke, ja auf seiner Satisfaktionsfähigkeit. Ähnlich verhält sich der verliebte Claudio zu Romeo, der eifersüchtige

Claudio zu Othello: er ist nicht nur an sich ein schwächeres und kleineres Wesen, sondern gesellschaftlich bis in die Gefühle hinein und bedingt durch vorgezeichneten Raum, während die Tragödien-gestalten der Liebe und Ehre die Gesellschaft sprengen und ihren Raum schaffen oder wandeln. Auch den matten Vorläufer des Jago, den galligen Verleumder und Verhetzer Don Juan, mit seinen armseligen Helfern Borachio und Konrad, treibt nicht die Urbosheit jenseits aller faßlichen Einzelgründe wie Jago sie sich vorlügt, sondern der Neid auf die Glückhafteren, der Ärger über einen Mißerfolg und das gesellschaftliche Gefühl der Mindergeltung. Er ist kein Geschöpf der Hölle mit den Zügen eines gemeinen Schurken, sondern ein gewissenloser Hofmann, dem die schlechte Laune und die günstige Gelegenheit gehässige Streiche eingibt.. kein Werkzeug eines entsetzlichen Verhängnisses, wie es den Othello und die Desdemona verstrickt, sondern ein höfischer Ränkespinner. Jago könnte überall aus der Finsternis emportauchen, Don Juan setzt eine sittige Gesellschaft voraus und er vernichtet nicht die Seelen, sondern die Beziehungen. Seine Arbeit ist nur böser Klatsch, Jagos Werk ist von vornherein satanischer Seelenmord — und nicht weil das eine gelingt, das andere nicht — ist ihr Verbrecherrang verschieden.. sondern weil sie verschieden sind, bewirkt der eine Untergang, der andere, mit ähnlichen Zwecken und Mitteln Viel Lärmen um Nichts.

Hero gehört zu den sanften Opfern, gut, leise und keusch, ohne Desdemonas verhängnisvolle Hingabe, ohne Hermiones stolzes Dulden und ohne Helenas schmerzliche Innigkeit, als „Charakter" der Ophelia verwandt, doch gleichfalls der tragischen Spannung entrückt durch die gesellschaftliche Sicherung. Die Bestattung der Gefährdeten oder Verlästerten bis zur besseren Stunde wird an Julia ein Trauerspiel, an Hermione ein Märchen, an Hero ein Maskenfest, weil Julia aus Leidenschaft, Hermione aus Traum, Hero aus Gesellschaft stammt — verschiedene Seelenklimata worin die gleichen Motive völlig anders aufgehen. Hero und Claudio begegnen sich wieder wie nach einem gesellschaftlichen Hindernis und eben auf dies Hindernis und seine Beseitigung kam es hier an.. im „Wintermärchen" auf Sühne und Wandlung der verdüsterten Seele durch ein Wunder, in „Romeo und Julia" auf den gemeinsamen Untergang im unausweichlichen Verhängnis.

Don Pedro, Fürst, Gönner, Brautwerber, beschränkt sich vollends auf diese seine gesellschaftlichen Ämter mit dem ritterlichen Wohlwollen und Wohlhandeln das keiner eigenen Seelenmühen bedarf, sondern den vorgeschriebenen Pflichtenraum genau und richtig aus-

füllt, geistreicher Festordner, gewandter Helfer und Förderer seiner Freunde und Diener, verständiger Schlichter und Richter. Wie heute jeder Beamtenposten seinen korrekten Verwalter schafft, ohne Überschuß der Person, so verlangten die Fürstentümer der Renaissance ihre würdigen Vertreter, nachdem der Typus einmal von genialen Individuen geprägt war, freundlichen wie Federigo von Montefeltre oder Alfonso von Arragon oder finsteren wie die Visconti oder Malatesta. Ein Nachfahre des freundlichen Typus ist Don Pedro. Wenn der „richtige" Fürst aus der Gesellschaft in Schicksal oder Traum gerät und nicht mehr als Vertreter, sondern als einmaliges Wesen geschaut wird, so entsteht der Herzog aus „Maß für Maß". Ein reicheres Exemplar derselben Ebne wie Pedro, doch immer noch mehr Typus als Eigengestalt ist der Herzog aus „Was ihr wollt", geregt freilich und geschwellt durch die Liebesgefühle von Shakespeares Jünglingen.

Fast jedes Motiv aus „Viel Lärmen um Nichts" — bald Gestalt bald Handlung — kehrt voller, heller, tiefer in anderen Werken. Der Mönch der, von Heros Unschuld überzeugt, ihr Scheinbegräbnis vorschlägt und mit seiner Ruhe und Weisheit das gute Ende vorsieht und vorbereitet, hat dieselbe Aufgabe wie Pater Lorenzo in „Romeo und Julia", eben nur seine Aufgabe, nicht seinen Sinn und sein Wesen.

Doch hat Shakespeare auch dies Figurenspiel mit zwei Eigenwesen gesegnet worin sein überschüssiges Gestaltertum unmittelbar, durch die Arteigenschaften ihrer Gesellschaft hindurch, seine eigene Laune oder Schwermut oder Sehnsucht verkörpert: Benedikt und Beatrice. Sie sind — entgegen Hero und Claudio, Don Juan und Pedro — wichtiger als ihre Handlung, so witzig und sinnvoll an sich auch der Einfall wirkt, eine Liebe zu stiften zwischen Feinden aus dem Lug daß sie sich heimlich lieben. Auch Benedikt und Beatrice gehören zu der witzig gefühlvollen Adelsjugend die wir gekennzeichnet: aber wie Mercutio und Rosalinde, wie Jacques und Porzia erheben sie sich darüber durch die Fülle und die höchst persönliche Farbe ihres Witzes und ihres Gefühls.

Der überschüssige Geist der das Gefühl zwängt oder höhnt, weil er sich seiner schämt als einer natürlichen Schwachheit, ficht auch in diesem Paar seinen vergeblichen Streit und freut sich zuletzt der sinnreichen Niederlage wie die Platoniker aus „Verlorene Liebesmüh". Shakespeares Krieg zwischen „Blut und Urteil", der so manche Walstatt mit tragischen Leichen bedeckt, erscheint hier als das Spiel einer bildungsstolzen Gesellschaft die sich nicht nur erlaubt, sondern auch verbietet was ihr gefällt, und ihren freien „freigewordenen" Geist daran

erprobt, nicht nur wie weit er alle Lebensgeschäfte, Jagd und Ackerbau, Musik und Arznei, Fehde und Rechtsgang, ja noch den Gottesdienst in launigen Witz zerstäuben kann, aus müheloser Überlegenheit und Überlegtheit, sondern auch wie weit er die gewöhnlichen Versuchungen besiegt, die Liebe, sei sie nun als niedres Gelüst platonisch verdammt wie in „Verlorene Liebesmüh", als weiches Gefühl belacht, wie von Benedikt und Beatrice, oder als Wahn trist belächelt wie von Jacques. All diese sind nicht gefühlsam oder naturfremd, nur geistreich bis zur Besessenheit — so daß ihr Geist nicht mehr ihr Herz lenkt oder gar von ihm gelenkt wird, sondern sich dagegen kehrt mit der Hoffart, dem Übermut oder dem Unmut des Besserwissens. Seit dem Humanismus, dem Aufruhr des selbstischen Menschengeistes, hat sich die Bank der Spötter gefüllt die unabhängig sein oder scheinen wollen vom himmelnden Aberglauben wie von dumpfer Naturfron. Wie wenig alle frei seien die derart ihrer Ketten spotteten hat Shakespeare in mehreren Komödien gezeigt, als ein Bekenner des freien Geistes, doch auch als ein naturdurchdrungener Kenner seiner Nöte, und wie er dem geilen Trieb sein Maß gesetzt, so auch dem geilen Witz, dem einen in der herzlichen Weisheit, dem anderen in der sinnigen Liebe.

Benedikt und Beatrice sind nicht geborene Feinde des anderen Geschlechts und nicht typische Lästerzungen, sondern „starke Geister", eine Abart des Freigeistes die sich weniger gegen den Glauben als gegen das Gefühl, mehr noch gegen den Schein und die Äußerung des Gefühls kehrt. Geltungsbedürfnis, feiner Stolz und leise Scham der Selbsterkenntnis sind die drei Gründe solcher Haltung. Sich abheben vom wimmelnden Haufen, sich selbst genügen, nicht zeigen wie man lüstet und leidet: nicht gemein, nicht gefangen, nicht entblößt sein — natürliches Verlangen jeder vornehmen Seele! Doch aus zu viel Geist sind sie bedroht vom Laster der Hoffart, der Härte, des Lugs oder, um sie in einen Namen zu fassen: der Selbstgefälligkeit, die nach außen beleidigt und nach innen schmeichelt. Benedikt äußert dieses Menschtum als Mann, Beatrice als Weib — beide entsprechen einander genau und stoßen sich, solange sie nur ihrem Geist dienen, polar ab, wie sich ihre Herzen, sobald sie den Mut dazu finden, polar anziehen. Beide sind allzu gute Beobachter ihrer Mitmenschen und immer auf der Wacht, sich nicht hinzugeben.. darum auch gute Selbstbeobachter, so spöttisch gegen sich wie gegen andere, am schärfsten aber aus heimlichem Wetteifer gegen das ihnen Verwandte, Benedikt gegen Beatrice und Beatrice gegen Benedikt. Ihr Geplänkel kommt teils aus der Ahnung der Gefahr die gerade ihnen voneinander droht, teils aus

der Lust gerade mit diesem ebenbürtigen Gegner die Klinge zu kreuzen.. und sind einmal die bösen Worte und Blicke gefallen, so bleibt auch echter Groll zurück, der immer neue Bosheit heckt. Doch sind die beiden Lästerzungen keine Neider, Hasser oder Ränkeschmiede. Wenn sie an den Leuten, noch mehr an den Bräuchen und Sitten die lächerlichen Seiten zeigen, und ihre eigenen Zustände nicht schonen, so spricht nicht wie bei Jago, Don Juan, selbst Cassius das „Ressentiment" des verkümmerten Gemüts, sondern der Überschuß des losgelassenen Verstandes, der überall die Grenzen und Lücken merkt. Sie treiben zum Spaß was Shakespeares Narren aus Beruf und Notdurft treiben, und wetzen an der Welt ihren Schnabel blank und spitz. Salz ist in ihrer Lauge, doch kein Tröpfchen Galle und noch ihre schärfste Rede enthält viel freischwebende Kunst und fröhliche Ausladung des Geistes. Sobald es die Tat gilt, ist Benedikt richtig, ritterlich, tapfer und Beatrice herzlich, innig und echt, Virtuosen der hilfreichen Freundschaft und des redlichen Mitgefühls, und nur bis in ihre Tugend hinein bedacht nicht allzu gut zu scheinen, die Gebärde der Ergriffenheit mehr meidend als den Zustand.

Shakespeare läßt es offen ob beide zuerst sich wirklich abstoßen oder nur ärgern oder heimlich gefallen und nur der Hingabe schämen aus geistigem Freiheitswillen, der bis zum Hochmut geht. Beatrices Männer- und Ehescheu ist gleich zu wortgewandt und farbenprächtig für echten herben Walkürentrutz, mehr Vorsatz als Bedürfnis, und Benedikt behagt sich zu sehr in den Spielen der Phantasie, in Ausfällen auf Amor und Hymen mit ihren Pfeilen, Ketten und Hörnern, um nicht die Blößen seines Herzens zu verraten. Als beide nun sich in den listig aufgestellten Spiegeln der Freunde erblicken, werden sie gleich irre an ihrer eingebildeten oder vorgetäuschten Gesinnung .. wunderbar spielen sie ineinander und gehen — im eigentlichen Wortsinn — in sich, wo sie hinter dem munteren Dünkel und der unnützen Freiheit ihr wahres Herz entdecken, an dem schmeichelnden Gefühl geliebt zu sein, und noch dazu unglücklich, und an dem rührenden Gefühl den Widerpart verkannt und verletzt zu haben. Ihre Eigenliebe und ihr Mitleid, ihr Stolz und ihre Gerechtigkeit erwachen zugleich und steigern sich gegenseitig: es ist ein Meisterwerk der Seelenkunde wie Shakespeare sie mischt.. die jähe Liebe steigt aus denselben Gründen wie der lange Widerstand.. aus dem Selbstsinn der nach eigener und fremder Anerkenntnis verlangt, ohne es zuzugeben, und der sie plötzlich findet wo er am wenigsten hoffte — und aus der Gutheit die ihrer Sehnsucht sich schämte und nun als eigene

Gnade zu schenken meint was sie heimlich als fremde Gnade zu empfangen wünschte. Benedikt und Beatrice können sich dank der klugen Kuppelei ihrer Freunde jetzt als die Gebenden vorkommen, die Hemmnisse der Scham und der Eitelkeit, des rückhältigen Gefühls und des vorgewendeten Verstandes sind beseitigt, und unter witzigen Rückzugsgefechten des Geistes finden sie zueinander. Dieser anmutige Zwist und Frieden der zwei starkgeistigen Adelsseelen, ihr Selbstbetrug, ihr Zögern und ihr Bekennen, ihr Ausweichen und Zugreifen in funkelnden Gesprächen bleibt der eigentliche Reiz dieses Werks, das ärmer an Poesie und Menschenrührung ist als Shakespeares andere reife Komödien. Nur einmal, bei der Bestattung der Hero, ertönt hier ein Klang aus dem Naturzauber der seine Gesellschaftsspiele sonst durchschwingt:

> Löscht eure Fackeln jetzt. Schon fällt der Tau,
> Der Wolf zieht waldwärts, und vom Schlaf noch schwer,
> Streift sich der Osten schon mit lichtem Grau,
> Vor Phöbus Rädern zieht der Tag einher.

Im „Sommernachtstraum“ überwiegt die frisch entdeckte Natur, in „Viel Lärmen um Nichts“ die völlig gemeisterte Gesellschaft. Der Einklang der beiden erfüllt die reinen Komödien aus Shakespeares Reife.

DER KAUFMANN VON VENEDIG

DER Kaufmann von Venedig" „Wie es euch gefällt" und „Was ihr wollt" bezeugen durch eine verwandte Lebensstimmung und -dichte, durch ihr Gleichmaß süß schwebender Schwermut und strahlender Freude, heiterer Sicherheit und schwanken Spiels, daß Shakespeare hier aus den Lehr- und Durchbruchsjahren, mit der Last und der Lust ihrer Erfahrungen, auf eine neue Höhe gelangt, noch nah genug der jugendlichen Leidenschaft und der jugendlichen Ausgelassenheit, der frischen Weltkunde und Geselligkeit, und doch schon leise beschattet von dem Graun der Vergängnis, des Wahns und des Todes. Schon verdunkeln diese den bunten Vordergrund des Daseins, der den frühen Shakespeare berauscht, die selbstgenugsamen Gefühle, Ereignisse und Taten, helle oder trübe. Aber noch erscheint nicht alles Menschengeschehen von dem Geheimgrund her dem es entstammt. Shakespeares frühe Werke enthalten, ja nennen ihn, doch der Dichter weilt noch nicht darin .. er schaut ihn von der Gesellschaft der Natur und Geschichte, von Staat, Liebe, Rittertum aus, vom festen Boden fragloser Werte, und so wenig er diese später verwarf und vergaß, so anders sahen sie aus vom Tod oder vom Chaos her das er inzwischen durchdrungen. „Richard II." und „Heinrich IV." künden den Weltschmerz, wie „Sturm" und „Wintermärchen" die Liebe und das Lächeln, Antonius oder Coriolanus die Fülle und das Heldentum .. doch jene kommen aus freudigem Herzen das schon grübeln und trauern kann, und diese aus dem schmerzlichen das noch schwillt und ringt.

Sein Mittag ist darum weniger bezeichnet durch die größte Stärke oder Fülle als durch die größte Helle, die das Zeichen des Gleichgewichts ist. Als er seines Reichtums und seiner Kunst nach dem Schüttern der Durchbrüche, dem Werben um Mittel und Stoffe gleichsam aufatmend und umblickend gewahr wurde, schwang er von ruhiger Fröhlichkeit worin Lust und Wehmut, Jubel und Besinnung sich mischen. Die Zeugnisse dieses einmaligen Zustandes, gleichsam dessen Sprühen und Leuchten, sind neben „Heinrich IV." jene drei Lustspiele, nicht mehr ausgelassen wie der „Sommernachtstraum" im Gegenstoß gegen den erotischen Überschwang, nicht mehr überbürdet mit Geschichtsmassen wie die Königsdramen. Dieses Gleichmaß bezeichnet die Entstehungszeit besser als die zeitgenössischen Er-

wähnungen, die uns Winke des Erscheinens, nicht des Entstehens und der Lebensreife geben wie die Werke selbst. Welches im einzelnen nun zuerst gedieh, bleibt unentschieden: ein Frühling hat sie gezeitigt. Den Historien und den Tragödien stehen sie näher als der „Sommernachtstraum" durch das Eigengewicht der Menschen gegenüber den Mächten: die Natur umspielt hier ihre Bewohner, doch sie spielt nicht mehr mit ihren Geschöpfen.. sie stimmt den Raum, doch sie bestimmt nicht mehr das Geschehen. Von den frühen Lustspielen und noch von „Viel Lärmen um Nichts" aber scheiden sich die reifen durch das Übergewicht der Einzelseelen über die Gesellschaft — auch dies eine Nachbarschaft zur Tragödie. Sie teilen zwar mit allen Komödien die Symmetrie, das Spiel von Paaren, das zugleich der künstlerischen Entrückung und der gesellschaftlichen Gliederung dient, aber ihre Gestalten haben weit mehr besonderes Wesen und Schicksal als selbst Benedikt und Beatrice, oder gar Valentin und Proteus, Petrucchio und Katharina, welche mehr die Eigenschaften einer Schicht steigern oder lockern als die Erfahrungen einsamer Herzen verkörpern und entladen. Nur Biron, als Maske und Sprecher Shakespeares, läuft den genialischen Sonderlingen vor, dem Antonio, dem Jacques, dem Herzog, doch auch die „normalen" Männer, Jünglinge und Frauen, Wunschbilder oder Sittenbilder, die leichtsinnigen oder ernsten, ritterlichen oder witzigen Kinder des gehobenen Alltags oder des Abenteuers leuchten kräftiger, unverwechselbarer, individueller, nicht aus höherer Bildnerkunst, sondern aus ursprünglicherer, seelennäherer, geheimerer Empfängnis. Shakespeare entfernt sich hier schon vom Kollektivgeist und füllt auch seine Lustspielwesen stärker mit seinem persönlichen Gehalt als mit ihrem gesellschaftlichen Stoff. Hatten sie bisher mehr die Züge seiner Merkwelt getragen, woraus er sie gezeugt, so gleichen sie jetzt mehr ihm oder den Gesichten eines Ideenreichs das erst er entdeckt und erobert, ohne Befehl, wenn auch nicht ohne Beistand der Gesellschaft oder Geschichte: er nähert sich den tragischen Gründen, wo nur mythische Urbilder wachsen, keine gesellschaftlichen Vorbilder und keine geschichtlichen Nachbilder.

Jede dieser neuen Komödien enthält nicht nur, wie die frühen, Ansätze einer tragischen Handlung, sondern auch der tragischen Spannung und Stimmung, die im Sein, nicht im Tun oder Leiden der Gestalten liegt. Die Liebespaare im „Sommernachtstraum", in der „Komödie der Irrungen", in den „Veronesern", in „Viel Lärm um Nichts" beklagen äußere Unbilden, doch sie sind nicht von vornherein traurig und beschattet, wie Antonio, Jacques und der Herzog.. zu schwei-

gen von den reinen Schwänken: der „Widerspenstigen“ und den „Lustigen Weibern“. Und wie sich die ernsten Helden der drei reifen Komödien den Tragödienhelden nähern, so gewinnen auch die Popanze oder Narren, ihr Widerspiel oder Gegengewicht, eine komische oder gar wie Shylock eine tragikomische Schnellkraft — weit über das Maß der bisherigen Fratzen und Pickelheringe hinaus. Wenn man auch Shylock nicht, wie es oft geschieht, geradezu als die Hauptfigur im „Kaufmann von Venedig“ werten darf, so übersteigt er doch (vielleicht wider Shakespeares Absicht) jede frühere Typen- und Torenkomik. Probstein ist der süßere ebenbürtige Bruder des bitteren Lear-Narren, der nur in der Tragödie atmen kann, und man muß Malvolio neben Armado halten, die einmalig und unvergleichbar verrückte und verschrobene Seele neben den zufälligen Träger fratzenhafter Modezüge, um auch hier die Nähe des Tragikers zu spüren der unmittelbare, das heißt unteilbare, individuale, von keiner Gemeinschaft vermittelte Wesen schafft. „Der Kaufmann von Venedig“ „Wie es euch gefällt“ „Was ihr wollt“ sind im Anblick, doch noch nicht im Bann seiner tragischen Landschaft entstanden, und nie wieder kehrt Shakespeare zurück in das reine Lust-Spiel der Natur oder Gesellschaft: zum letztenmal in diesen drei Komödien lacht und lächelt er noch fröhlich, ungebrochen, wie wer den Weltschmerz nur ahnt und nicht kennt, zum erstenmal schon wehmütig und tiefsinnig, vom heiteren Schein entzückt, doch nimmer berückt. Seine späteren Komödien „Ende gut Alles gut“ „Maß für Maß“, oder gar die Märchen „Wintermärchen“ und „Sturm“ kommen nimmer aus freudigem Überschwang, sondern aus schmerzlichem Spiel oder Traum, eigentlich Tragödien mit gutem Ausgang, nur von seinen reinen Tragödien verschieden durch das Vorrecht der Traum- oder Spielgewalten vor den Menschen. Wir haben beim „Sommernachtstraum“ den Grund dieses Unterschieds bemerkt: die Geburt seiner Komödie aus dem diastolischen Zustand, seiner Tragödie aus dem systolischen. Mögen die Gestalten aus dem „Kaufmann von Venedig“ gewichtiger erscheinen als die Elfen und Edlen des „Sommernachtstraums“, eigenwüchsiger als die der Frühkomödien: auch sie wirken nicht ihr Schicksal mit ihrem Wesen zu Ende, sondern werden gespielt, geträumt, gestimmt von einem launig losen Zauber. Der steigt diesmal nicht aus der Natur auf, sondern aus dem Gemüt oder dem Geist selbst, doch verkörpert er sich nicht völlig in seinen Trägern oder Opfern, sondern bleibt immer phantasmagorisch hinter und über ihnen und widerfährt ihnen ohne unausweichliche Notwendigkeit, zurücknehmbar und vertauschbar.

Das Spiel über dem menschlichen Planen und Wollen obliegt hier nicht den sichtbar eingreifenden Naturgeistern, oder wie in „Viel Lärmen um Nichts“ dem Zufall der sich verkörpert in den albernen Konstablern, sondern dem unsichtbaren Glück, das dem rechten Sinn der Liebenden winkt und hilft. Bassanio und Porzia sind seine Günstlinge, wie die Paare im „Sommernachtstraum“ Opfer und Günstlinge der Elfen: doch wie die Mächte — Glück oder Wunder oder Zauber — hier ferner und leiser walten, wächst das Gewicht des menschlichen Fühlens und Handelns. Bassanios Werbung ist hier ohnehin nur eine Schicht des Geschehens, und zwar die märchenhafteste, unwirklichste unter dreien, die hier ähnlich sich abheben und verweben wie im „Sommernachtstraum“ die Schichten der Wesen: Adel, Elfen, Bürger. Auch hier freilich fehlen die Stufen menschlicher Art nicht: die vornehm-helle Welt Antonios, Bassanios und Porzias gegenüber der finstren des Shylock. Die beiden Gobbos verkörpern nicht wie die athenischen Bürger einen eigenen Stand, sondern sind nur Bühnen-spaßmacher. Noch Shylock ist mehr der gehässige und häßliche Fremdling als der Vertreter einer andren „Gesellschaft“. Weniger sein Stand und Stamm selbst als seine durch Stand und Stamm bedingte böse Person hebt sich hier ab von dem festlichen Kreis. Oberon und Titania stehen als Elfen, nicht als Personen gegen die athenischen Hochzeiter und Handwerker. Shylocks und Tubals Judentum ist zunächst, vom dramatischen Sinn her, nur eine äußerst wirksame Form des Popanztums, der unheimlichen, unterirdisch gefährlichen Fremdschaft. Geister, Adel, Bürger waren für Shakespeare gesetzliche und notwendige Welten und Spannungen die ihn unmittelbar angingen, Christentum und Judentum durchaus nicht — es gab in seinem England keine Judenfrage. Wer den „Kaufmann von Venedig“ von dieser aus liest, gesellschaftlich oder gar politisch, judenfeindlich oder judenfreundlich, und den Shylock als Vertreter des ausbeuterischen oder des unterdrückten Judentums, als negative oder positive Hauptgestalt nimmt, der verkennt völlig Shakespeares Gesicht. Shylocks Judentum, so eindringlich und echt es wirkt, ist nicht Rasse oder Stand, sondern Märchenfarbe, vom Dichter freilich mit derselben Lebensfülle verwirklicht wie das Elfentum des Droll und die Halbtierheit des Caliban, nicht nachahmend, sondern erschaffend. Shylock ist Jude, wie Jago ein Schurke, nicht vermöge seiner Zugehörigkeit zu bestimmter Welt, sondern als Eigenwesen worin auch Weltart erscheint: zu seinem individualen Charakter gehört der Zusammenhang mit ausgestoßenem und auserwähltem Volk, der Trutz und die Härte,

die List und die Rache, die Habgier und die Inbrunst des Unterdrückten, der den Fluch und Segen nicht nur von einer Person, sondern von einer Gemeinschaft her fühlt. Doch nicht auf diese Gemeinschaft selbst kommt es an, nur auf das Wesen das solche Gemeinschaft der Verfehmten zeitigt, und nur zu dessen Verdeutlichung erscheint im Drama ein Schicksals- und Sinnesgenosse Shylocks, sein Mit-jude Tubal. Das Gespräch der beiden erhellt als die überpersönlichen Gründe für Shylocks Eigenheit: den hebräischen Sippengeist und den Stammesrückhalt, das Pathos der Fremdschaft und der Gemeinschaft, das nicht Shylocks Charakter ausmacht, aber mitbestimmt und färbt.

Die Schichtung und Gliederung geht hier weniger von den Seelenräumen aus als von der Handlung. Wenn im „Sommernachtstraum" das eine Liebesspiel Geisterwelt, Adelswelt, Bürgerwelt durchwandelt, so durchschreitet im „Kaufmann" die eine Adelsschicht, welche hier „Welt" bedeutet (Shylock und Tubal sind nur deren Grenze, keine Gegenwelt) drei verschiedene Geschehnisse: die märchenhafte Brautwahl, den beinah tragischen Prozeß um das Pfund Fleisch und die launige Hochzeitsnacht. Mit einem musikalischen Gleichnis (das wohl bei diesem musiknahen Werk erlaubt ist): drei Themata werden hier von oder mit denselben menschlichen und gesellschaftlichen Instrumenten gespielt, während im „Sommernachtstraum" auf verschiedenen Instrumenten dasselbe Thema dreifach erklang. Im „Kaufmann" finden sich drei getrennte Spiele in denselben Personen, im „Sommernachtstraum" drei getrennte Schichten in demselben Spiel. Die drei Handlungen, der Wettlauf der Werber um das schöne Glück, der Kampf zwischen Rache und Gnade um das Recht, die Entzweiung und Eintracht der Liebenden, schließen sich zusammen um zwei wechselseitig duldende und tätige Mitten, Antonio und Porzia: Antonio hilft und treibt Bassanio zur Freite, wo Porzias Liebe wehrlos auf dem Spiel steht, und als Antonios Leben wehrlos auf dem Spiel steht, treibt und biegt Porzia das Gesetz. Doch Porzia allein durchstrahlt alle drei Vorgänge. Um ihres Glanzes willen zieht Bassanio aus mit Antonios Segen und Beistand, ihrem Zauber gehorcht das Glück in Spiel und Liebe, ihre Weisheit ermächtigt die Gnade wider den Zwang, und ihre Laune ordnet das endliche Fest. Ob sie harrt und winkt, lenkt und hilft, oder foppt und feiert: sie hält als erstrebte oder als wirkende Mitte das Ganze zusammen, die Lotterie der Freier, die Gefahr des königlichen Kaufmanns, die Lust der jungen Paare. Sie spielt Schicksal für Antonio, Bassanio und Shylock, mittelbar auch noch für Lorenzo und Jessica.. sie ist die Seele der Kästchen-mär, des Pro-

zesses und der Mondnacht, die hellste und allseitig regste Gestalt, wie Shylock die eindringlichste und gedrungenste dieses Dramas.

Dennoch heißt es nach Antonio mit gutem Grund: er ist nicht der Lenker der Vorgänge, aber in ihm begegnen und mischen sich die Stimmungen derart, daß das Werk erscheinen kann als das Ringen einer dunklen und einer lichten Macht um ihn, als der Sieg der lichten zu seinen Gunsten. Doch ringen diese Mächte, verkörpert in Shylock und Porzia, nicht nur um sein Leben, sondern auch schwebend, fast unmerklich in seiner Seele: sein rätselhafter Trübsinn schwimmt unlöslich in seinem festlichen Hochsinn, und erst der Fortgang des Dramas zeigt daß sein Trübsinn der in das Gemüt vorausgeworfene Schatten des Unheils ist — des Schiffbruchs, des Bankerotts, des Shylock — und sein Hochsinn zugleich die Helle von Wohlfahrt und Segen, der Ausfluß einer begnadeten Natur, die zuletzt eine rettende Porzia und günstigen Wind findet. Als Schicksale und Zufälle widerfahren dem Antonio die Stimmungen und Zustände seines Wesens. Der Dramatiker muß in energischen Personen auseinanderspannen zu Wille und Tat was in Antonio als geborgenes Dasein schwebt und schwingt. Darum können und müssen die Träger der Gefahr, der Rache und der Gnade eindrücklicher, geschäftiger wirken als er, die leise und gelassene Seele des Ganzen, die Nacht und Tag ausgleicht, innen als Stimmung, außen als Handlung.

Antonio, Porzia und Shylock sind die Beleuchtungsquellen des Dramas, denen die andren Gestalten bis zu den Gobbos hinunter sich angleichen oder wovon sie abstechen, durch Mischung oder Gegensatz. Nur bei diesen dreien wird die Gemeinschaftsseele durchaus Person, am meisten bei Shylock, der aus dem sprödesten und härtesten Stoff besteht.. nur diese drei — auch darin tragödien-näher — haben oder schaffen persönliches Geschick, über das liebliche Spiel hinaus worin die anderen sich bewegen. Bassiano, Graziano, Lorenzo, Solanio und Salarino, Nerissa, ja noch Marocco und Arragon trotz ihres fremden Anflugs und heftigeren Gehabens, und Jessica, das Judenkind, gehören mit Leib und Seele zur typischen Jugend Europas der wir bei Shakespeare immer wieder begegnen als der geselligen Grundlage seiner übermütigen oder schwermütigen Geist- Gefühls- oder Schicksals-sonderlinge. Alle ähneln einander und unterscheiden sich jedesmal durch die immer neuen Lichter und Schatten, die ihre Partner, eben jene immer neuen Sonderlinge — Shakespeares ursprüngliche Einzelwesen — oder die immer neue Gesamtstimmung jedes Dramas ihnen mitteilen, so daß selbst verwandte Wesen anders wirken,

wie dasselbe Gewächs sich wandelt im anderen Klima: man darf Shakespeares Geschöpfe nie sondern aus dem Ganzen kraft dessen sie gedeihen und erscheinen. Die Freunde Antonios sind dieselben Typen wie Lysander und Demetrius oder wie die Edelleute von Verona oder wie die Akademiker von Navarra, doch sie sind zugleich neue Individuen, üppiger, leicht-sinniger, strahlender, weil sie abstechen nicht von göttlichen Elfen oder heitren Fürsten, sondern von dem beschatteten Königs-kaufmann und seinem düstern Widersacher, und weil sie atmen nicht im Geschwirr des athenischen Buschs oder im Flor von Navarras Gärten oder im grünen Wehn und Raunen des Ardennerwalds, sondern im gewürzig schwülen oder scharfen Seewind Venedigs, wo Zimt und Lauch, Tang und Salz, Möven und Fische sich mengen. Ohne daß sie geradezu diese Dinge nennen, schwingt ihr Ton davon und darin, blähen sich ihre Worte von bunten Segeln, kräuseln von Wellen der Lagunen und schimmern von Gold, Marmor, Gestein und dem Prunk östlicher Stoffe, mehr als das Gespräch ihrer kargeren oder lauschigeren Geschwister aus Park und Hain. Und wenn in jenen sachteren Bereichen Traum und Geist, Verlangen und Wahn, Laune und Wunder der Natur und der Gesellschaft die Seelen regten, ja formten, so sind sie hier verwunschen und verzückt von den zwei ewigen Weihen deren Lob nicht zufällig gerade hier ertönt, wie nirgends sonst in Shakespeares Werk: Gnade und Musik.. Gnade, der göttliche Strahl von oben, und Musik, der heimliche Zauber der Welt. Porzia, das Lieblingskind und der Anwalt der Gnade, singt deren Preislied.. Lorenzo, einer aus der klangfreudigen Schar, das der Musik: auch hier durchscheint oder durchtönt der Lebenstrieb des Dramas die geschlossenen Gestalten da oder dort als lyrischer Ausbruch. Jedes Werk Shakespeares enthält solche Hymnen oder Oden: sie sind so wenig wie die Chöre des attischen Dramas nachträglicher Behang, sondern lauterer Ursprung des szenischen Gesprächs, Winke (wenn auch nicht Lehre) des dichterischen Willens aus dem das Werk stammt. Wir erinnern hier die beiden Gedichte um die „Der Kaufmann von Venedig“ kreist, den ausgesprochenen Sinn der das Geschehen gliedert, und zugleich die Akkorde auf die es abgestimmt ist:

Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang.
Sie träufelt wie des Himmels milder Regen
Zum Boden nieder. Sie ist zwie-gesegnet:
Sie segnet den der gibt und den der nimmt.
Am mächtigsten im Mächtigsten, ziert sie
Den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone.

Das Zepter zeigt die weltliche Gewalt,
Das Attribut der Würd und Majestät,
Worin die Furcht und Scheu der Könige sitzt.
Doch Gnad ist über diese Zeptermacht,
Sie schlug den Thron auf in der Könige Herz,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und irdische Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht.

So durchwirkt Gott dies Drama.. und so regt sich darin die Welt:

Auch nicht der kleinste Kreis den du da siehst
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hell-geaugten Cherubim!
So voller Harmonie sind ewige Geister!
Nur wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub
Sie dicht umschließt, wir können sie nicht hören.

Und so schwingen die Menschen dieses Dramas:

Der Mann der keine Musik in sich hat
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken.

Die Gnade und die Musik bestimmen hier die Werte, die Sittlichkeit, das Recht, ja den Glauben, und von ihnen her, nicht aus juristischem oder moralischem oder kirchlichem oder „rassischem" Blickpunkt, wie es von kunstfremden Betrachtern immer wieder geschieht, muß vor allem Shylock begriffen werden. Wer hier sich ausschließt von Gnade und Musik der ist verstoßen, und nur Shylock ist ganz verstockt auf sein Gut und auf sein Recht, auf seine Gelder und auf seinen Schein, auf seinen „Gewinn, den Segen den er nicht stiehlt" und auf seine Rache, die das Gesetz seinem Wahn gewährleistet. Er dient dem eifervollen Gott, dem nur gerechten des alten Bundes, mit dem guten Gewissen des auserwählten Volkes, ein Enkel Jakobs, der dem Segen von oben nachhalf oder vorgriff durch berechtigte Berechnung beim Wurf der sprenkligen Lämmer, er fühlt nichts vom Geheimnis der überströmenden Liebe die das Gesetz erfüllt, indem sie es aufhebt.. er sieht nur den sichern Buchstab, das geschriebene Recht, den verbrieften Schein, die handfeste Habe, und noch seine Rache — auch sie Fluch und Erbe eben des eifervollen Jehova, der vergilt bis ins vierte Glied.. Leidschaft in jedem Sinn, Schickung und Spannung — begnügt sich nicht mit einer unsichtbaren Not des Beleidigers, sondern weidet sich am greifbaren Tun, am wägbaren Fleisch:

konkret, d.h. starr, stockig, ungelöst, unerlöst, ohne Überschwang, ohne Aufschwung s p e r r t er sich in seinen Verstand, in seinen Besitz, in sein Buch, in sein Pergament, wie er sein Haus sperrt wider den Lärm und die Lust der Christen, wider die Laune und das Fest. Verschlossen ist sein Herz der Gnade und was dran teil hat von oben, der Freude und der Liebe, wie sein Ohr und seine Tür verschlossen ist der Musik und was dran teil hat von innen, dem Spiel, dem Rausch, dem Tanz. Noch an seiner Tochter hängt er als an einem Besitz, nicht als an einer Seele, und lieber will er sie tot vor sich sehn im Sarg mit dem Ring als ihre Flucht verstehn: bis in sein Familienleben bleibt er verhaftet, mit wilder Heftigkeit aus Enge des Gefühls, in dem Hier und Jetzt der faßbaren Sachen, in die kein lösender Strahl und Klang des heiligen oder des holden Gnadenwunders dringt. Er ist kein Verbrecher, kein Schurke, kein Lump, kein Wicht und kein Narr, doch ohne den tröstlichen Weg nach oben oder unten den noch die Schuld findet, noch der Wahn sucht, verdammter durch seine Grenzen als andre verdammt sind durch ihre Greuel, durch das Überschreiten der Grenzen. Wo Gnade und Musik walten ist der schlechthin gnadenlose und musiklose Mensch „verworfen", der „Auswurf" im eigentlichen Sinn wie in einer Welt aus Ehre und Vertrauen der Verräter, in einer Welt der Würde und Fülle der Wicht. All diese Welten dulden noch den Frevler, der sie aus Unmaß bricht oder stört, ja noch den Narren oder Lumpen, der daran teilnimmt aus halbem Gefühl und mitspielt aus trüber Einsicht. Im „Kaufmann von Venedig" ist nur Shylock so ganz ausgeschlossen.. doch ein zartes Vorspiel seines Fluchs — ebensosehr Verhängnis als Eigenschaft — ist das Los Arragons und Maroccos, der eine nach Verdienst wählend, der andre nach dem Schein des Goldes, und beide deshalb geschlagen von dem nicht tüchtigeren, aber begnadeteren Freier Bassanio. Doch Arragon und Marocco, verblendet von der Wahl, mit dem exotischen Anflug von Prunk und Hoffart der Worte und Gefühle, sind nicht verstockt und anerkennen mit Verzicht und Scham den Ausgang, dadurch wenigstens wie reuige Sünder teilhaft der Gnade. Ihr rauschender Einzug, ihre höflich oder anmaßlich dröhnende Werbung, Arragons spanische Grandezza und Maroccos orientalische Pracht verstimmen nicht die Musik dieses märchenhaften Venedig, wie des Shylock Drohn und Murren, der eifervolle, vom Ghetto verdumpfte Bibelton, nicht mehr getragen von Gottesmännern, sondern vom Geldmann.

Shylock ist also der Paria dieser Gnaden- und Musikwelt.. vielleicht noch Tubal, der sie indes nicht wie Shylock gefährdet, sondern nur

eigens die jüdischen Gründe und Grenzen seines aktiveren Glaubensgenossen verdeutlicht. Denn Shylock, so genau und tief jüdisch er ist, verkörpert so wenig ausschließlich das Judentum, wie Brutus das Römertum oder Macbeth das Schottentum: er ist der gnadenlos und musiklos verstockte Mensch, wie Brutus die traurig edle Seele und Macbeth der nächtig besessne Frevler, nämlich in geschichtlich, volklich, landschaftlich möglichst bestimmten Farben und Formen, da bei Shakespeare kein Sinn und Wesen frei im Denken schwebt, sondern jedes eingelassen ist in Raum- und Zeitstoffe wirklich gelebten, geschichtlichen oder mythischen Daseins. Und wie Rom die schicksalsvolle Würde am mächtigsten geprägt hatte, so bot das Judentum des Ghetto, mit seinem Paria-stolz und Paria-leid, seinem biblischen Rechts- und Rachegott, seiner Geldmacht und Geldhaft, dem Liebe-, Ehr- und Gnadengläubigen das eindrücklichste Bild der Verstocktheit. Doch es heißt die Farbe mit dem Wesen verwechseln, wenn man den Brutus als ein Stück Altertumskunde oder den Shylock als ein Stück Rassenkunde nimmt: beide sind die durch geschichtliche Substanz sinnfälligsten Erscheinungen ewiger Menschtümer. Ob Shakespeare privaterweise die Hetze gegen einen jüdischen Arzt durch ein judenfeindliches Drama mitmachen oder fördern wollte ist eine der durchaus müßigen Fragen womit man sich an seinem Werk und seinem Wesen vorbeidrückt, um zu beschnuppern was er nicht ist und nicht enthält. Es genügt zu wissen (und selbst dies ist zum dichterischen Verständnis des Dramas unnötig) daß der humanistischen Renaissance wie dem christlichen Mittelalter der Jude als ein gottgeschlagener Fremdling galt, bald lächerlich bald gehässig, bald unheimlich bald brauchbar oder unentbehrlich, bald bemitleidenswert oder bestaunenswert, je nach dem Abstand der Betrachter von seinen Eigenschaften und Bräuchen, oder nach ihrem Bildungsgrad oder Glaubenseifer. In dieser Stimmung von Fremdheit steht auch Shakespeares Shylock, wie vor ihm Marlowes Jude von Malta, mit dem er indes kaum mehr gemein hat als die Fremdheit und die Rachsucht des Parias. Diese einem Juden zuzuschreiben wie Marlowe oder im Juden zu verkörpern wie Shakespeare, lag beiden Dichtern nah, weil eben das Judentum zugleich die berühmteste und die vertrauteste Pariaschaft ihres Gesichtskreises war. Nur hat Marlowes Barabas kaum eigentümlich jüdische Züge, so wenig wie sein Tamerlan eigentümlich tatarische oder auch nur östliche: beide sind riesige Bühnenungeheuer, weder wirkliche Menschen noch geschichtlich und volklich bedingte Gestalten. Shakespeare dagegen konnte gar nicht anders als seine Menschen allseitig

zu bedingen, und so hat auch sein Shylock — mag er als ein Judenpopanz dem Widerwillen und dem Gelächter der Zuschauer zugedacht gewesen sein, wie Barabas dem Abscheu und dem Gruseln — eine Gewalt und Tiefe empfangen aus Shakespeares eigner Fülle, weit über jede bloße Absicht hinaus, derart daß er seine Gegner beinah verdrängen konnte in einem Zeitalter dem Gnade und Musik nicht mehr selbstverständliche Weltfeier, sondern nur noch subjektive Seelen- und Sinnenschwelgereien bedeuten. In dem Maß als das lichte Element woraus Shakespeare dies Drama schuf unglaublicher, unerlebbarer und darum unwirklicher wurde dem Sinn des geschäftigen bald emsig rechnenden bald gierig genießenden Bürgertums und seiner Wortführer, in dem Maß verschob sich das Gewicht von den Trägern der Gnade und Musik auf den Träger des Pariatums.

So wenig nun Shakespeare für das Pariatum an sich das moderne empfindsame oder anklägerische Mitleid kannte, so fern ihm jede politische oder soziale Parteinahme für die „Erniedrigten und Beleidigten", für die Mißratenen oder Unteren lag, und erst recht für Gruppen, Massen und Stände überhaupt, so fern ihm jede Menschheitsbeglükkung, Weltverbesserung und Umwertung lag, so erfuhr er doch bis zum Grunde die Zustände und Leidenschaften auch der finsteren und gedrückten Seelen mit dem Wissen des Schöpfers und mit der innewohnenden, nicht abwägenden Gerechtigkeit die kein Gefühl, sondern ein Geschehen ist, nach

> Des Himmels Worte Wen ich wähl den wähl ich..
> Wen nicht den nicht. Doch immer ists gerecht.

So wenig wie seinen Falstaff hat Shakespeare also seinen Shylock „rechtfertigen" wollen, im Sinne einer Propaganda für Loserleichterung oder Emanzipation, oder ihnen nachfühlen wollen mit russischer Brüderei: er ließ sie in dem Rang und Ort wohin sie selbst oder die Welt sie gestellt. Doch er hat mehr für sie getan als Werben um Mitleid vermöchte: nämlich sie erschaffen, verwirklicht aus den ewigen Grundstoffen die sein eigenes Wesen nicht nachempfindend, sondern vorlebend enthielt. Jedes vollkommen wirkliche Dasein spricht stärker für sich als jeder Betrachter dafür und dawider sprechen kann, und indem Shylock sein Pariatum nicht nur erklärend darlegt, sondern erleuchtend darlebt, mit Schicksal, Gebärde, Ton und Gedanke.. das Pariatum nicht nur als eine gesellschaftliche Lage, sondern auch als eine seelische Anlage, nicht nur als eine Not, sondern auch als eine Kraft, als ein Charisma der Hölle, übt er allerdings eine Zauberei jen-

seits alles Für und Wider welche heutige Leser leicht als bloße Gemütsbeteiligung des Dichters mißverstehen. Des Dichters Stimme spricht nicht für oder wider Shylocks Pariatum, sondern in seinem Pariatum: auch dies kannte er von innen als Schauspieler, wie seine Sonette bezeugen. Doch es bedarf nicht der psychologischen Ableitung seiner Gefühle: die Lebenszustände selbst durchleuchten — Einsicht und Leidenschaft zugleich — seine Gestalten.. und kein Anwalt hat jemals nachempfindend Druck und Gegendruck des mit Recht oder Unrecht Verfehmten gewaltiger gesagt als sie sich selber künden in Shylocks Rede von Rache, Schmach und Geld:

Signor Antonio, viel und oftermals
Habt ihr auf dem Rialto mich geschmäht
Um meine Gelder und um meine Zinsen:
Stets trug ichs mit geduldigem Achselzucken,
Denn Dulden ist das Erbteil unsers Stamms.
Ihr heißt mich Hund, falschgläubig, Kehlabschneider
Und speit auf meinen jüdischen Rocklor,
Bloß weil ich nutze was mein eigen ist.
Gut denn, nun zeigt es sich daß ihr mich braucht.
Da habt ihrs; ihr kommt zu mir und ihr sprecht:
„Shylock, wir wünschten Gelder.“ So sprecht ihr,
Der mir den Auswurf auf den Bart geleert
Und mich getreten, wie ihr von der Schwelle
Den fremden Hund stoßt. Geld ist eur Begehren.
Wie sollt ich zu euch sprechen? Sollt ich sprechen:
„Hat ein Hund Geld? Ists möglich daß ein Spitz
Dreitausend Dukaten leihn kann?“ oder soll ich
Mich bücken und in eines Sklaven Ton,
Demütig wispernd, mit verhaltnem Odem,
So sprechen: „Schöner Herr, am letzten Mittwoch
Spiet ihr mich an, ihr tratet mich den Tag,
Ein andermal hießt ihr mich einen Hund..
Für diese Höflichkeiten will ich euch
Die und die Gelder leihn.“

In zwei Dutzend Zeilen entlädt sich hier von Grund auf das Verhängnis der Verfehmten: die ganze uralte, nie vergessende und verzichtende Schwermut, die sich aus der Not einen Stolz macht.. der zäh-verkrampfte Glaube an Eigen und Recht.. der gelassen tiefe und scharfe Hohn des Unheilbaren und darum auch Unverwundbaren.. die heilige Entrüstung über die Unbill.. der eingefressene Haß der hellsichtigen Leidgewohnheit die sich überlegen weiß dem kurz-lebi-

gen Leichtsinn .. der bissig lauernde Witz aus Gram und Klugheit .. der schmiegsame Trutz, der die Vorteile seiner Schmach bemißt, genießt und nutzt .. gezügelte Ungeduld, die jede Blöße bewacht und sich weidet am Bedürfnis .. das schillernde Gemisch von tückischer Demut und herrischem Hochmut, von Fluchgefühl und Machtgewißheit, von Enge und Tiefe — all das im zudringlich scheuen, verhalten gierigen und tastend griffigen Gemauschel des Ghetto-juden, worin noch der eifervolle Erzväterton Jehovas nachdröhnt, sein Zürnen und Dräun: jedes Wort gewiß und gerecht und dennoch häßlich und furchtbar. Shylocks Abwehr und Ausfall, unterirdisch glühend und widrig erhaben zugleich, wird neben dem Preis der Gnade und der Musik das dritte große „Leit-motiv" dieses Dramas, und durchaus auf die beiden andren abgestimmt, die mächtige Dissonanz die in ihnen aufgelöst oder aufgehoben wird: die tiefe Leidenschaft des Unheilsmannes mitten im grundlos strömenden Segen.

Die „Gnade" Shakespeares ist Lebensfeier, verschieden von den evangelischen Glaubensgefühlen an deren Formeln Porzias Verse anklingen, gleichsam sie in Musik setzend: mehr vom überfließenden, selig spendenden Gott als vom bedürftigen, bresthaften und sündigen Menschen aus verherrlicht er die Gnade. Sie hat mehr von dem verschwenderischen Glanz und der gewissenlosen Güte der homerischen Götter als von Luthers und Calvins Angst- und Andachtsgesichten .. mehr von seinem eigenen Schöpferüberschuß als von christlichem Verlangen nach Rechtfertigung der Seele. Und wenn Shylock vielleicht noch Paria-gefühle des Mimen mitverlautet, so versieht Shakespeare seine Begnadeten aus dem Hochgefühl seines Dichtertums, seiner Spielgewalt, die an den „Egoismus der Meisterschaft", ja an die Hoffart des Gewaltigen streift. Die Art wie der gütig und edel gemeinte Antonio und seine freundlich und leutselig gemeinten Gefährten von vornherein, noch ungereizt, den Shylock behandeln, widerspricht unsrem Geschmack, unsrem Begriff von Adel oder Güte und scheint denen recht zu geben die in Shylock den Rächer der Unbill und das arglistig geprellte Opfer einer Justizkomödie bedauern. Es gehört zu den sinnfälligen Bühnen-unterstreichungen und -vergröberungen, wie etwa des Prinzen Heinrich erster Vorsatz-monolog oder seine unmenschliche, fast unkönigliche Härte gegen Falstaff, wie manche Ausfälle Hamlets, vielleicht Caesars Pomp. Faßbare und duldbare Züge werden dadurch übertriebene, verhärtete, unmäßige Zeichen. Was Shakespeare fraglos kannte, verstand und mit allen hohen weltlichen Seelen teilte, und erst recht mit allen adligen Künstlern, ist der manch-

mal bis zum Ekel gesteigerte Widerwille gegen das anspruchsvoll oder selbstgerecht Enge, Niedre, Garstige oder Törichte, und es ist nur eine Frage des jeweiligen Temperaments oder der Gesellschaftszucht, vielleicht des Anlasses, in welchen Formen sich dieser Ekel äußert. Goethe, der Führer zur reinen Menschlichkeit und leisen Bildung, hat ihn so gut gekannt und ausgesprochen wie die griechischen Helden und Dichter, und der christliche Weltenrichter Dante, der einem Verdammten sein Wort bricht, ja selbst der gütige, menschheitsumfangende Beethoven, der einen dummdreisten Notenschreiber mit unbarmherzigen Wutausbrüchen erdrückte. Dieser Ekel ist nur die Kehrseite des selbstverständlichen Höhengefühls, das, bald Stolz bald Übermut bald Überschwang bald Gleichgültigkeit gegen niedre Notdürfte, alle Erhabenen kennzeichnet, und ihnen als Hoffart, Härte oder Kälte ausgelegt wird von den Lauen, Gemütlichen, Zudringlichen, die sich massenhaft einander bebrüten oder einzeln bespiegeln. Herzenshöflichkeit oder Weltklugheit können dies Höhengefühl wie jenen Ekel mildern oder verbergen, nicht tilgen und in aristokratischen oder hierarchischen Zeiten betonten sich beide nackter und heftiger als in humanitär gedämpften oder sozial eingeebneten. Doch den Gnadenstolz, zugleich Gnadendemut der Dantischen Beatrice:

> Ich bin von Gott (sei dank ihm!) so geschaffen
> Daß euer elend drunten mich nicht rühre
> Noch flammen eures brandes mich entraffen

hat jeder echte weltliche und geistige König, unbeschadet seiner Herablassungen und Leutseligkeiten, gekannt und bekannt, wenn er

> Froh seiner einzigkeit, vor Fremdem stolz,
> Sich gleich entfernt von klippen dreisten dünkels
> Wie seichtem sumpf erlogner brüderei.

Shakespeares Coriolanus ist die mächtigste Menschwerdung dieses Höhengefühls und seines Ekels, doch auch der weise Prospero betätigt es grausam gegen Caliban und seine Kumpanen, der milde Brutus zornig gegen den Poeten und der göttlich heitere Oberon ausgelassen gegen die athenischen Handwerker. Sie alle werden gereizt beim bloßen Anblick, erst recht beim Anspruch mißduftigen, mißgestalten, mißredigen Volks. Von daher müssen wir auch Antonios schnöden Unmut wider Shylock verstehen: er kann ihn nicht vertragen, seine Nerven empören sich, wenn er den Wucherer sieht, finster kriechend, dabei gefährlich und bös, auf falschem Besitz und falschem Glauben hockend und pochend, den Widersacher seiner Ehr- und

Rechtsgefühle, seiner Glaubens- und Lebensart. Doch nicht die Gesinnung des Antonio verletzt das Maß, sondern seine Gebärde: das Speien und Treten zerstört das Bild des Edelmanns, des königlichen Kaufmanns und dient nimmer dem dichterischen Gesicht, sondern seiner theatralischen, allzu sinnfälligen Fassung. Der Grad der vornehmen Ungeduld wird dem gröberen Zuschauer vorgerückt mit einem Nachdruck der Gebärde der sie unvornehm macht. Vielleicht abermals einer der seltenen Fälle wo Shakespeares geistiger Sinn und sein zeitliches Mittel sich nicht entsprechen.

Doch gewinnt dadurch Shylocks Pathos auf Kosten des Antonio, seine Rachsucht wird glaubhafter. Daß er kein Bühnenwüterich wie Marlowes Barabas, sondern ein Wesen von Fleisch und Blut ist, mit „Gliedern, Sinnen, Hängen, Leidenschaften, mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Übeln unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer wie ein Christ“ — das dankt er der handgreiflichen Begründung seiner Rache, der Roheit womit er beleidigt wird. Shylocks Echtheit und Tiefe mußte gleichsam erkauft werden mit dem Makel des Antonio. Und was auch Shakespeares privater Vorsatz sein mochte: als Schöpfer gab er jedem seiner Wesen das tiefste Recht und den tiefsten Grund dessen es fähig war, jenseits von Zu- und Abneigung. Mochte Antonios Würde verlieren durch sein Speien und Treten, so verlor er doch dadurch nicht so an Glaubwürdigkeit wie ohne solchen Grund zur Rache Shylock verloren hätte: diesem können erst solche Kränkungen Antonios Fleisch wichtiger machen als sein Geld: „Er hat mich beschimpft, mir 'ne halbe Million gehindert, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn bespottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde ermattet, meine Feinde gehetzt. Und was hat er für Grund? Ich bin ein Jude...“ Antonios Haltung bekräftigt und berechtigt diese Anklage.

Doch nicht nur Shylock wächst durch des Antonio Trübung: auch Porzia, und sie fast noch mehr. Antonio ist nicht die erfreulichste Gestalt in dieser Mär, auch wenn er mit Shakespeares Lieblingen die warme Fülle, den sinnigen Überschuß, die holde Schwermut teilt — er ist nicht nur betrübt, auch getrübt, verdüstert und beladen wie Brutus und reizbar wie Hamlet, ohne des einen großes Schicksal und ohne den Geist des andren: er wandelt durch schimmernden Schatten. Was ihm gebricht das hat Porzia in Fülle: den ungedämpften Glanz des schönen Herzens, die immer rege Schwungkraft und Schnellkraft des wachen Geistes, die sichere Zucht des Gemüts

bei allen Spielen und Sprüngen, die anmutige Würde in Ernst und Laune. Sie ist nicht nur begnadet wie ihr fehlbarer Partner, sie ist die weibgewordne Gnade selbst: den leichten Liebenden überlegen an geflügelter Leichte, an Scherz und Helle, dem ernsten Antonio an Huld und Würde, allen an tiefem Gefühl und richtigem Sinn, an fraulicher Natur und gesamtmenschlichem Adel .. noch gegen Shylock bei aller Strenge voll Anstand und Hoheit ohne Haß und Hohn, als Liebende frei ergeben und herzlich kühn wie ihre tragischen Schwestern Julia und Desdemona, im Wortgefecht behender als Beatrice und Rosalinde, im Rat und Gericht so innig reif, stolz und stark wie die Römerinnen, beim Fest so reizend wie Cleopatra, die vollkommenste Frau in Shakespeares Welt — von der und jener an Gewalt der Leidenschaft und des Verhängnisses übertroffen, von keiner an süßem Einklang und Gleichgewicht aller Gaben: an Gnade und Musik! Wie sie die Freier durchschaut mit dem Tiefblick des Herzens und dem Scharfblick des Witzes, mit ihrem bloßen Wunsch Lenkerin der Kästchenwahl, die von Glück und Geist zugleich abhängt .. wie sie allein Rat weiß wider den Juden und ihn durchsetzt mit dem Einfall von oben, der jedes männliche Grübeln und Mühen übertrifft .. und wie sie den richterlichen Ernst anmutig ausleitet in das ausgelassene Spiel mit dem Ring, und ihre Ehe beginnt als Siegerin in Lust und List, so beherrscht sie jedes Geschehen und umfaßt alle Töne vom hurtigen und bissigen Scherz der Weltdame der einen Menschen erledigt, bis zum erhabenen Preislied, von der Lehrweisheit bis zum bebenden Gebet, vom scharfen Schiedsspruch bis zur blühenden Phantasie. Wem immer sie begegnet den überwindet und überglänzt sie, und Jessicas Urteil ist ein herzlicher Wink des Dichters, der sich selbst hier in Weibsgestalt gefüllt und ergossen, wie früher in Oberon und später in Prospero, nicht seinen Charakter, sondern sein Genie, seine weltverklärende Zauberkraft:

— — — — — — die arme rohe Welt
Hat ihresgleichen nicht.

Sie enthält alles Licht des Dramas, wenn sie auch nicht dessen alleiniger Träger ist: erst ihr reinigender und klärender Strahl verdrängt die Trübe, die Mißfarbe und die Finsternis Maroccos, Arragons und Shylocks aus dem Lichtkreis .. sie führt den beschatteten Antonio wieder darein zurück, und ihre Helle fließt über ihren Schützling und Geliebten Bassanio, über ihre Begleiter und Begleiterinnen hinab bis zu Lanzelot Gobbo. Nerissa, ihre Zofe, empfängt und dämpft ihre

Gaben wie der Mond die der Sonne. Und Jessica, des Juden anmutige, doch allzu leichte Tochter, deren junges Blut sich wehrt gegen die finstere Hauszucht ihres Vaters und nur eines Winkers und Helfers bedarf, um dem Käfig zu entfliehen in die schimmernde Freiheit, steht neben Porzia wie die Begnadigte neben der Gnadenspenderin, die Lieblichkeit neben der Liebe, rein und hell gebadet im herrlichen Überschuß.

Von ihrem Vater hat Jessica keinen Zug, man müßte denn ihr Wort: „nie macht die liebliche Musik mich lustig" ein Erbteil seiner harschen Natur nennen. Shylock ist mehr ihr Vater, das heißt ihr Besitzer und Verschließer, der solch Kleinod auf seine Art hegt, als sie seine Tochter. Sie hängt nicht an ihm, sondern zieht als zärtliches Vögelchen sorg- und reulos mit dem hübschen Jüngling der sie lockt, nicht ohne ihres Vaters Schatz zu leeren. Der christliche Wunsch die schönen Töchter des Ghetto aus der Haft ihrer verfehmten Väter und dem künftigen Höllenfeuer gerettet zu sehn hat öfter sich in Mären von entführten und getauften Jüdinnen niedergeschlagen, wobei nebenher die geprellten Alten die Spottlust willkommen ergötzten. Wir erinnern nur an die weitverbreitete Juden-novelle der Grimmelshausen ihre eindrucksvolle Fassung gegeben.

Jessicas Flucht mit Lorenzo ist das strahlendste Beispiel dieser Gesinnung. Jessica kommt nicht aus der Gnade, sondern wie sie selbst ihres Vaters Haus empfindet, aus der Hölle .. und eben weil sie es so empfindet, sucht sie Erlösung. Ihre Herkunft und die Scham ihrer Herkunft werfen auf ihr Gemüt einen Schatten:

> Ach welch abscheuliche Sünde ists von mir
> Daß ich des Vaters Kind zu sein mich schäme!
> Doch bin ich seines Blutes Tochter schon,
> Bin ichs nicht seines Herzens.

Auch sie, wie Antonio, trägt eine innere Bürde, auch sie mischt Shylocks Finsternis und Porzias lauteren Glanz, der sie zugleich trübt und hebt .. auch sie ist gedämpft und gehemmt. Darum läßt sie sich lenken, nehmen, ohne dem Geschick oder dem Geliebten solch dringliches Gebet oder solch regen Geist entgegenzuschicken wie Porzia. Sie ist ein Abglanz, ein Widerhall: ihr Witz wird von Lanzelot Gobbo gestimmt, ihr Gefühl und ihre Phantasie, in der bräutlichen Mondnacht, von Lorenzo, und in diesem zauberischen Zwiegesang, kommt ihre Mondnatur, ihr Schmiegen, Aufnehmen, Nachschwingen, Rücktönen zum holdesten Ausdruck: das silberne Scheinen und Klingen, der

Nebelglanz des lauschigen Dämmers vor Sonnenaufgang, vor Porzias Ankunft ist geradezu Jessicas Thema im letzten Satz dieser Symphonie.

Im Werk aus Gnade und Musik fehlt auch der Lustigmacher nicht, der sie nach unten ausleitet ins fröhliche Gelächter, damit doch alle Lagen daran teilhaben. Lanzelot Gobbo ist der Handlung eingefügt als Diener des Shylock und vermittelt so durch seine derbe und massige Munterkeit zwischen dem dumpfen Haus und dem schimmernden Spiel. Sein natürlicher Witz nährt sich aus dem Widerspruch zwischen seinem Judendienst und seiner Christenpflicht, und diese weite Kluft gibt seinen Einfällen einen frechen Schwung, über die gewöhnlichen Hanswurstspäße hinaus. Nur Probstein, dessen Witz zwischen Gesellschaft und Liebe vogelfrei hin und her fliegt, und der Narr des Lear, der Schmach und Macht gegeneinander stößt, durchmessen solch ergiebigen Spielraum und bringen daraus solch reiche Beute heim. Lanzelot ist nicht so fein wie Probstein und nicht so tief wie Lears Narr, aber er ist der ausgelassenste unter den witzigen und der witzigste unter Shakespeares ausgelassenen Spaßvögeln. Einige seiner Scherze wagen sich so dreist an die Heiligtümer der damaligen Welt, daß man fast für den Dichter erschrickt der ihm solche Freiheit zumutet: z. B. wenn er vom Christenmachen die Verteuerung des Schweinefleisches erwartet. Auch seine Gewissens-zwiesprache verlacht die Glaubensdinge mit dem lockern Freisinn der nur allenfalls im medicäischen Humanismus, dann erst wieder um Voltaire heimisch war: die eigentlichen Reformationsjahrhunderte zeitigten wohl hie und da eifervolles Lästern, doch keine solche Unbefangenheit wie Lanzelot Gobbo sie voraussetzt, sogar als Theaternarr: noch sein ungewaschner Mund entlädt Shakespeares Geistesfreiheit. Was sonst als Fluidum Shakespeares All durchströmt, das knistert hier einmal in grellen Funken. Dasselbe Werk das die göttliche Gnade verherrlicht verhöhnt auch die Bekenntnisse — ein Zeugnis mehr wie weit Shakespeares Religion von den Theologien ablag. Der Narrenfreiheit (dem unteren Widerspiel der gelösten und begnadeten Weisheit) bedient sich Lanzelot Gobbo frecher als irgendein andrer Narr Shakespeares und bewährt dabei den Goethischen Satz: es ist keine Kunst geistreich zu sein, wenn man vor nichts Respekt hat. Auch die unbeschreiblich komische Art wie er mit seinem vertrottelten blinden Vater umspringt verletzt die Scheu, und wäre selbst als Hanswurstiade kaum faßbar, wenn wir nicht bei Shakespeare immer wieder dem bald ungeduldigen bald behaglichen Spott gegen alte Leute begegneten. Die patriarchale De-

mut als solche war ihm fremd, und wenn er das Weh der Welt mit dem Greisen Lear erlitt, so bekundet das weniger Ehrfurcht vor den hohen Jahren und dem Vätertum als Grauen und Jammer über die Endschaft und das letzte Elend. Sichtlich zuwider waren ihm die geschwätzigen und taperigen Alten, wie er sie im Polonius und im Nestor, im Friedensrichter Schaal verewigt.. kurzum, die Individuen des Typus Pantalon. So hat er seinem Lanzelot Gobbo gestattet die Lachlust an den Altersschwächen zu weiden. Noch dieser Narr Shakespeares, den weder die höchste Bindung hemmt, die Religion, noch die nächste, die Kindschaft, ist ein gutmütiger Kerl — anhänglich besonders an seine hübsche Herrin Jessica, die sein unverschämter Scherz allein in ihrem düstern Heim belustigt und erleichtert. Der Narr und der Lump dürfen sich in einer Welt des verpflichtenden Adels nicht nur die lose Zunge gönnen, sondern auch das lose, das heißt weiche Herz, das so verschieden ist von dem edlen und gütigen wie ihre niedre Freiheit außerhalb des Gesetzes von der hohen Freiheit des Helden oder des Weisen die das Gesetz erst gibt. Lanzelot Gobbos selbst bei Shakespeare seltene Lockerung entspricht indes dem Gesamtklima des verschwenderisch gnädigen Märchens: wo Porzia den Ernst schafft und lenkt, die freieste und beschwingteste der Shakespearischen Zauberfrauen, da darf es auch der Spaßmacher noch dreister treiben als bei den Verbannten im Ardennerwald oder gar neben Lear.

Neben dem „Sommernachtstraum", der drei Bereiche im Spiel ausgleicht, bewältigt der „Kaufmann von Venedig" mit seinen drei Handlungen unter Shakespeares Lustspielen die größten Massen mit völliger Anmut. Wie den „Sommernachtstraum" der Geist Oberons, so beherrscht mühlos den „Kaufmann" der Geist Porzias. Beide Dramen sind technisch die reifsten Meisterwerke der Shakespearischen Komik. „Wie es euch gefällt" spielt ebenso leicht und hold, doch mit geringeren Gewichten. Auch hier ist die Kunst Shakespeares nicht eine berechenbare „Komposition" von Dingen, sondern die unwägbare Gliederung reger Menschen im atmenden Raum und Ablauf. Mit Teilen von Zeit und Raum läßt sie sich so wenig greifen und zusammenstückeln wie jedes Lebensgewächs. Die Natur die Shakespeare im „Sommernachtstraum" zu Sprache bringt läßt sich im „Kaufmann von Venedig" tiefer ein mit der inzwischen allseitig eroberten Gesellschaftsrede — der Morgenflaum ist abgestreift. Was die Natur an elementarischer Frische eingebüßt gewinnt sie an menschlicher Dichte. Dennoch verrät der Anfang des letzten Aktes, zumal ein Vers wie dieser Erstling alles modern romantischen Naturgefühls:

sie nun anhebt im ursprünglichen Menschengesicht oder im ursprünglichen Geschehnisdrang. Weder der Eifer des jungen Meisters noch das schöpferische Gesicht des reifen zwingt ihn in „Was ihr wollt" zur Verdichtung und Verschmelzung der ihm notwendigen Stoffelemente mit den ihm gleichgültigen. Er konnte sich bereits gehen lassen, reich genug auch noch das mit halber Teilnahme gedichtete Werk auszustatten, und beleuchtete nur diejenigen Seiten mit voller Seelenstrahlung die ihn gerade reizten: einige Gestalten und Stimmungen. Die Handlung führte er in dem überlegenen Können eben so mit.

Zwei Eingebungsbereiche sind in dieser Komödie wahrnehmbar, durch die Handlung notdürftig, doch für das Theater hinlänglich verbunden: die phantastisch melancholische Liebesstimmung welche lyrisch die Gestalten des Herzogs, der Olivia und der Viola mehr umschwimmt und umschimmert als erfüllt und der lustige Haushalt der Olivia—Tobias, Christoph, Malvolio, Maria, der Narr. Ähnlich wie in „Heinrich IV." B die Kumpanei des Heinz wächst und gleichsam wuchert auf Kosten und durch Schwäche der ernsten Handlung, schießt auch hier die dichterische Teilnahme unbefriedigt von der Liebesmär in die komischen Gestalten und Vorgänge. Nach dem „Sommernachtstraum", nach „Verlorene Liebesmüh" und dem „Kaufmann von Venedig" war Shakespeares erotische Eingebung vielleicht dieser Stoffart ebenso überdrüssig wie nach den Königsdramen seiner vaterlandshistorischen. Da suchte sich sein Schöpfertum auch diesmal minder ausgeschöpfte Bezirke und fand sie in der breiten und mannigfaltigen Komik. Die Erotik verlangt vom Dichter die volle Seelenspannung, und ist eine Sache der Gnade, nicht zu erzwingen.. die Komik aber findet ein Merker und Könner von Shakespeares Umfang jederzeit in der stofflichen Umwelt, wenn die Fabeln für die Bühne ihn langweilten, in Pausen der schöpferischen Besessenheit und der neuen Durchbrüche. Welt genug fand er immer und Herz oder Geist genug brachte er immer mit um jede Vorlage zu schmücken — doch fühlt man wo sie selbst ihn von vornherein lockte oder förderte und wo sie ihn hemmte. In seiner Jugend reizte ihn noch das Ringen mit allen neuen Massen, und sein beginnlicher Eifer erfrischte ihm auch das Spröde. Dann half ihm das allmächtig leichte Können über jeden Widerstand hinweg, doch so, daß man seine bloße Meisterschaft und seine schöpferische Liebe wohl unterscheidet.. zuletzt gab er sich nur Mühe wo er liebte und machte das Nur-technische mit müder Hand.

In „Was ihr wollt" behandelt er die Liebesränke und die Verwech-

selungen minder eifrig als die ähnlichen in den „Beiden Veronesern“ oder in der „Komödie der Irrungen“, weil sie ihn weder seelisch als ein neues Erlebnis noch technisch als eine neue Aufgabe spannten.. doch mit größerer Sicherheit und Anmut, weil seine Weltkunde wie sein Bühnengeschick reifer geworden. Der Herzog, Olivia und Viola sind Träger der „phantastischen Liebe“. In „Verlorene Liebesmüh“ hatte er sie vom gesunden Geist und der frischen Natur aus als eine Modekrankheit belächelt.. als Romeos Rosalinden-schwärmerei hebt sie sich ab von der schicksalsvollen Leidenschaft, im „Sommernachtstraum“ erscheint sie als das Spiel der Dämonen, im „Kaufmann von Venedig“ als ein Fest der freudigen Herzen: immer geführt oder beherrscht von andren Mächten, als liebliche oder lustige Zutat des überschwänglichen Lebens, zumal der Jugend, gleichweit entfernt von der schaffenden und vernichtenden Weltkraft die Shakespeare in „Romeo und Julia“ und in „Antonius und Cleopatra“ feiert wie von dem einfachen Verlangen des Herzens oder des Blutes — eine künstliche, ja künstlerische Steigerung und Brechung des Geschlechtstriebs durch Geist oder Phantasie der gebildeten Gesellschaft, wo die Natur sich Umwege und Würzen sucht. Shakespeare, unter anderem auch Kind und Dichter einer solchen Gesellschaft, dabei mit seinem Geist sie weit überragend, mit seiner Natur tiefer hinabreichend in die Ursprünge, hat diese durch Phantasie oder Geist oder Bildung gedämpfte oder gefärbte Sinnlichkeit, die „Schwärmerei“ bald als Reiz bald als Gefahr bald als Ergötzen neben und nach den verhängnisvollen Mächten der Seele und der Welt beschworen, in seinen Lustspielen und Märchen, bald mehr mit seinem ergriffenen Gefühl als ein Opfer auch dieses Leidens, bald mit seiner befreiten Vernunft als ein Betrachter der Zeichen, bald von innen bald von außen. In zwei Lustspielen hält er die genaue Mitte beider Seharten, und ihr Zauber rührt auch von dieser Schwebe zwischen holdem Fühlen und hellem Wissen: „Was Ihr wollt“ und „Wie es Euch gefällt“. Die ersten Verse aus „Was ihr wollt“ enthalten den gesamten ernsten Stimmungsgehalt des Werks:

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! gebt mir volles Maß! daß so
Die übersatte Lust erkrank und sterbe...
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin..
O sie beschlich mein Ohr, dem Odem gleich
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt... Genug! nicht mehr!

Es ist mir nun so süß nicht wie vorher.
O Geist der Lieb, wie bist du reg und frisch!
Nimmt schon dein Umfang alles in sich auf,
Gleich wie die See, nichts kommt in ihn hinein,
Wie stark, wie überschwenglich es auch sei,
Das nicht herabgesetzt im Preise fiele
In einem Wink! So voll von Phantasien
Ist Liebe, daß nur sie phantastisch ist.

Auf drei Gestalten ist der Geist der Liebe hier verteilt die einander in Sinnesart und Wesen zu verwandt sind um ihn zu vermannigfaltigen. Olivia beherrscht das Spiel ähnlich wie Porzia den „Kaufmann von Venedig": nach ihr zielen die Gefühle und Gedanken des Herzogs, dessen schöne Seele aus Schwermut und Weisheit, aus Musik und Scherz erst unter dem ungestillten Verlangen nach dieser Partnerin ihren ganzen Reichtum entfaltet. Sie selbst spendet der leichteren Viola aus ihrem ernsten Glanz und lockt fast mehr als der Herzog die sinnige Regsamkeit und Anmut des Mädchens, das sich der Liebe erwehren muß. Ihrem sieghaften Wunsch fällt schließlich Sebastian zu, an ihr wird Malvolio zum völligen Narren und das lustige Gesinde befolgt und umgeht ihre Befehle, in ihrer Tracht ihr fremd und eigen wie Falstaffs Schar dem Prinzen Heinz. Sie teilt mit Shakespeares liebenden Edelfrauen von Julia bis Miranda den Stolz, den Mut und die Scheu des hohen Herzens das sich rückhaltlos schenkt oder wahrt und seinen Verteidigungskrieg mit freiem Überschuß des Geistes führt, immer bedacht dem Geliebten sich zu eröffnen und doch nicht zu entblößen, bewehrt und doch wagend bis an die äußerste Grenze, unschuldig klug und unschuldig kühn.

Wie Porzia steht sie zwischen unwillkommenem Antrag und eigenem bedenklichem oder gefährdetem Verlangen, wie Julia muß sie den Geliebten gewinnen durch den ersten Schritt wider Scham und Sitte. Zwei heikle Pflichten obliegen ihr: das schmerzliche Nein an geschätzte, ja verehrte Werber und das erniedernde „Komm" an den unerforschten Umworbnen. Dazu bedarf sie des stattlichen Ernstes und der innig-gewichtigen Huld — eben ihre Eigenschaften unter ihren Geschwistern: sie steht in der Mitte zwischen Shakespeares Liebesgebieterinnen die ihren Geliebten erobern oder bezwingen und den Liebes-dulderinnen die „auf dem Spiele stehen" harrend des günstigen Winks oder demütig unterworfen den Launen des Geliebten und des Geschicks. Cleopatra bezeichnet die äußerste Grenze der ersten, Helena aus „Ende gut alles gut" der andren.. und wenn schon natur-

gemäß beide Liebeskräfte auch in seinen Frauen gemischt sind, da das weibliche Erringen meist zugleich ein Ergeben, das Ergeben auch ein Erringen bedeutet, so neigt sich doch jede einzelne bald mehr zur einen Haltung bald mehr zur andren (unabhängig von Königsrang oder Charakterstärke — die Königin Hermione gehört zu den Dulderinnen) und läßt erkennen ob mehr sie ihrem Geliebten gehört, oder er mehr ihr, einerlei wer in dem Bunde zu lenken scheint. Die Lady Macbeth ist nur ihres Gatten Zubehör trotz ihres Vortritts zum Mord, und die eigensinnige Cordelia bleibt Lears ergebne Tochter.. auch Rosalinde und Beatrice mit all ihrem überlegenen Witz warten nur auf den Bändiger dem sie ganz eigen sein können.. nicht ihr Herz ist herrisch, sondern ihr Kopf. Nur Porzia und Olivia halten die Wage zwischen fürstlicher Freiheit und weiblicher Hingabe, ihre Unterwerfung ist ein überreiches Geschenk an den Gewinner, und indem sie sich ihm neigen, erhöhen sie ihn. Nur Porzia und Olivia überragen von vornherein ihre Umgebung durch Rang, Seele und Geist und müssen in der Liebe notwendig entgegenkommen, ja herabsteigen.. sie haben den Kampf mit zwei Fronten zu führen: gegen den Ansturm der Werber nach außen und gegen den eignen Stolz nach innen.. sie wollen ihre Freiheit wahren, um sie an den Einen zu verlieren. Die Handlung in „Was ihr wollt" wächst wesentlich aus diesem Zweifrontenkampf Olivias.

Porzia und Olivia gehören indes mehr durch ihre gesellschaftliche und seelische Höhe zusammen als durch ihr persönliches Wesen.. Olivia steht den tragischen Heldinnen näher, und die phantastische Liebe — bei Porzia gelenkt vom freien, hellen, verwegenen Geist — folgt hier dem schweren umschatteten Gemüt. Olivia ist dem Antonio verwandter als der Porzia, eine Seelenschwester des Jacques und auch des Herzogs der sie umwirbt, voraus beschattet schon vom Weltschmerz. Ihre Trauer, kaum zureichend begründet aus dem äußeren Ereignis, dem Tod des Bruders vor sieben Jahren, nährt sich aus einer geheimeren unbedingteren Quelle: wir müssen sie in des Dichters eigener Allseele suchen, von der sie ihre rätselhafte Süße, Schwebe und Weite empfängt, ein Vorgefühl kommender Verdüsterung mehr als das Nachgefühl erlittenen Unglücks.

Nur hat Olivias Gram noch nicht von ihrem ganzen Wesen so Besitz ergriffen, daß sie nicht Zeit hätte zum Scherz und Witz der vornehmen Dame, der fast mehr gesellschaftliches Erfordernis ist als individuelle Eigenschaft. Sie unterhält sich mit ihrem Narren halb nachlässig aufmerksam halb zerstreut gelangweilt und läßt ihrem ausgelassenen Gesinde freie Bahn, solang es ihre gedämpfte Muße nicht

durch unziemlichen Lärm stört. Die Schwermut des Antonio gehört zu seinem Wesen, ist die Form seines Empfindens, die des Jacques die notwendige Farbe seines Sinnens, Hamlets Weltschmerz sein Verhängnis.. und welche Gründe sie auch für diese Anlage von außen her finden — wo Schwermut lebt besorgt sie sich schon immer ihre Speise — so kann man sie von vornherein nur denken unter einer leichteren oder schwereren Wolke des Grams: er ist ihr inneres Klima. Olivias und des Herzogs Schwermut sind Stimmungen, nicht Eigenschaften oder gar Verhängnisse — doch Stimmungen die Geschehnis schaffen. Olivias eigentliches Wesen ist die Eintracht von herrschaftlicher Hoheit mit inniger Zartheit. Darin ist sie Porzia nächst verwandt, wie diese eine reiche unabhängige Erbin auf fürstlichem Fuß und von Fürsten als ihresgleichen geehrt und begehrt.. die Liebe Orsinos gilt — wie die Maroccos und Arragons — nicht nur dem Weib, sondern auch der Fürstin. Aber während Porzia auch noch fröhliche Prinzeß ist, sprühend von Einfällen und Ausfällen, wandelt Olivia gelassen und gemessen, beinah feierlich, ja römisch, wennschon nicht steif. Zu ihrem Staat gehört wohl ein Narr, doch zu ihrem Wesen keinerlei Narretei.. sie kann nicht ausgelassen sein wie Porzia oder Beatrice — ihr ist mehr Erde beigemischt und ihr zartes Seelenfeuer sprüht erst, wenn die Liebe es anhaucht, sonst glüht es unterirdisch. Im Gespräch mit dem Narren ist sie passiv, beinah wehrlos wie Desdemona.. in der Abwehr der lärmigen Hausgenossen unwirsch, ohne Porzias Lust am Lenken und Ordnen. Wo ihr Herz nicht befiehlt, wirkt sie fast langsam, um so erstaunlicher, wenn ihr Adel aus seiner Muße hervortritt, ringt und erringt. Porzia, Rosalinde, Beatrice schwingen und fibern schon von regem Geist, ehe sie lieben, und die Liebe gibt nicht ihm Flügel, sondern er ihr.. sie gibt ihm Richtung und Ziel. Olivias Geist, wie der Julias und Desdemonas, erwacht erst mit der Liebe zugleich und hebt sich so hoch und so weit sie ihn trägt. Aber Julias und Desdemonas Liebe ist blühender Frühling, Olivias Liebe sommerliche Ernte und lauschiger Herbst.

Der Herzog ist der genaue Partner Olivias durch Stimmung und Lage: auch er liebt in der falschen Richtung und wird geliebt, ohne zu erwidern.. auch er ist ein Seelenbruder des Antonio, gedämpft und gehoben durch den zarten Weltschmerz, der bei ihm die Farbe des Verlangens angenommen, und reizbar, wie seine Drohung gegen den lieblichen Nebenbuhler bezeugt. Die Großmut und Gelassenheit dieser Shakespearischen Edelmänner findet ihren Grund, aber auch ihre Grenze in der Leidenschaft, und hat drum nichts mit stoischer Atara-

xie zu tun: selbst Brutus fährt auf, wenn man diesen Grund — bei ihm nicht die Liebe, sondern die Würde — verletzt. Auch den Vorsatz- und Grundsatz-ethiker des Plutarch bildet Shakespeares Herz zu einem Pathetiker des Hochsinns aus worin, wie in seinem eignen, die dämonischen Gefahren der Selbstzucht unterirdisch fortleben. Und wie die Ehre in Shakespeares Welt immer begleitet ist von ihren Wachthunden Grimm und Ekel, so folgen der Liebe auch seiner feinsten Männer die Jagdhunde Haß und Zorn, meist gebändigt, doch immer unruhig witternd. Nur seine vollkommenen Frauen, deren tiefste Liebe eben nicht Begier, sondern Hingabe ist, werden um so holder, gütiger und weiser je tiefer sie leiden, und der Schmerz entlockt ihnen keine Drohungen und Ausbrüche, sondern Einsichten und Aufschwünge. Sie werden „durchs Opfer groß" wie der Mann durch Tat. Doch dadurch überstrahlen die Frauen ihre Partner in Shakespeares eigentlichen Liebesdramen, bei denen es nicht mehr auf den Schutz oder die Erringung der Welt oder der Seele durch Taten ankommt, sondern auf den Schmuck oder die Lösung der Welt und der Seele durch Sinn oder Leiden: Porzia ist mehr als Antonio, Olivia mehr als der Herzog. Des Herzogs Verhältnis zu Cesario zieht noch schillernden Reiz aus der Zweideutigkeit des Geschlechts und findet Töne aus Shakespeares Sonetten. Die Verkleidung junger Schauspieler in Mädchen förderte solche Übergänge und Shakespeare huldigte dem neuheidnischen Renaissance-geschmack, wenn er diese Gegebenheit seines Berufs ausnutzte. Wie er den Bühnen-narren zum Sprecher seiner Geistesfreiheit umbildete, so die Mädchen-mimen zu Trägern einer Erotik welche männliche Huld in weiblicher Gestalt, weiblichen Reiz in männlicher umwarb. Die schöne Freiheit seiner Frauen, das übergeschlechtliche Vollmenschentum das sie mit seinen Männern teilen, ohne ihr von Männeraugen begehrtes und verklärtes Geheimnis und Anderssein einzubüßen, gleich weit entfernt von der „Dame" wie von der „Hausfrau", setzt vielleicht a u c h — gewiß nicht n u r — Shakespeares Berufszwang voraus: die Frauen mit Männern zu verkörpern, und freilich gereichte nur ihm solche Not zum Gewinn, indem er den geselligen Gebrauch zum Ausdrucksmittel seines persönlichen Geschmacks verwendete.

Viola selbst ist ein Jünglings-mädchen und trägt vermöge ihrer Doppelrolle zwei Gesichter: eines dem heimlich und hoffnungslos geliebten Herzog zugewandt, ihr verborgenes, aber wahres Mädchengesicht, zart und glühend.. ihr offenes, aber trügerisches Knabengesicht der Olivia zugewandt, kühn und sicher, ja fast mit einem Zug der lieblich-höflichen Grausamkeit womit Frauen ihre Nebenbuhlerinnen reizen,

quälen oder demütigen. Viola hat nicht den großen Stil der Olivia, aber mehr Farben und Facetten.

Dem Herzog gegenüber erscheint sie als eine Schwester der ergebnen Dulderinnen Silvia aus den „Beiden Veronesern“ und Helena aus „Ende gut alles gut“, eine

> Die ohne Wahl und ohne Hoffnung liebt,
> Alles verlierend, stets von neuem gibt,
> Nie zu besitzen hofft wonach sie strebt
> Und rätselgleich in süßem Sterben lebt..

umwittert von der Schwermut fruchtloser Schönheit und innigen Welkens vor der Zeit. Zugleich aber trägt sie nicht nur die Kleider eines Jünglings, sondern auch den beschwingten Geist und, umworben von Olivia, entfaltet sie den ganzen angrifflichen und abwehrenden Witz, die empfindsame oder ironische Gefühlsberedsamkeit der hellaugigen Pallas-töchter Rosalinde, Beatrice, Porzia. Ihre Verkleidung hat einen doppelten Sinn: passiv verbirgt und schützt sie die weibliche Scheu und Blöße und entzieht das Opfer des Schicksals oder des eignen Herzens den männlichen Anfechtungen, aktiv gibt sie den Mädchen ein Recht auf die männlichen Geistes-waffen, und größere Bewegungsfreiheit: Silvia genießt mehr die passive, Porzia mehr die aktive Gunst der Maskerade, die nicht nur verhüllt, sondern auch verwandelt, nicht nur Weibliches bindet, sondern auch Männliches entfesselt. Rosalinde (aus „Wie es euch gefällt“) und Viola genießen oder zeigen beide Seiten. Und wie in diesem Spiel von phantastischer Liebe beinah alle ihre natürlichen Plätze vertauschen, um an falscher Stelle zu werben, so beugt die hohe und stolze Frau Olivia hier sich vor dem scheuen Mädchen Viola, das zum Knaben wird, und verschmäht dessen hohen und stolzen Herrn. Viola kann in der Tracht Cesarios ihr weibliches Gefühl mit der vollen Kühnheit und dem fast schwelgenden Überschwang entladen, als wäre sie mit sich allein und in ihre Ratgeber- und Botenrolle gießt sie das Wesen der verschmähten Liebenden:

> Ich baut an eurer Tür ein Weidenhüttchen
> Und riefe meiner Seel im Hause zu,
> Schrieb' fromme Lieder der verschmähten Liebe
> Und sänge laut sie durch die stille Nacht,
> Ließ' euern Namen an die Hügel hallen.

Das ist eine Rolle die sie mit Genuß, ja mit Wollust spielt, und es bebt doch zugleich darin ihr eigen Verlangen, nicht nach Olivia, son-

dern nach dem Herzog. Mit Grund fällt Olivia nicht nur der körperlichen Anmut und der zärtlichen Beredsamkeit des Freiwerbers zu, sondern mehr noch der erotischen Strahlung, der eigenen unmittelbaren Verliebtheit Violas. Abermals begegnen wir hier, über den dramatischen Vorgang hinaus, dem Geheimnis des Schauspielers, in der Maske das Wesen gesteigert auszudrücken und die schamhafte Einsamkeit zu künden im erlaubten Schein. Was Julia der Nacht offenbart im Selbstgespräch das offenbart im Schutz ihrer Männertracht Viola der Olivia: die heimliche Sehnsucht die heraus muß und sollten die Steine sprechen oder hören. Die Art ihrer Liebe freilich ist von der Julias verschieden: nicht mehr die unmittelbare Begier des jungen Bluts, sondern — wie alles in dieser Komödie — gedämpft und gebrochen durch die Phantasie zu der Schäfer-schwermut und dem Geistesspiel, das nicht dem einsamen Ich oder der übergesellschaftlichen Natur allein angehört, sondern dem Zeitalter. Das Weidenhüttchen — wie später in „Wie es euch gefällt" die Bäume mit den geliebten Namen — bukolisches Gerät einer europäischen Empfindungsmode, verhält sich zu Julias „glühender Weihe" wie der Liebesreiz von Kleidern zu dem ewigen Drang der Blut zu Blut und Leib zu Leib zwingt: jener bedient sich lüstern und sinnig jeder modischen Feinheit und Hülle, dieser durchbricht sie immer wieder, löst und vernichtet sie. Viola atmet in dem modischen Liebesklima, nicht in dem kosmischen, und auch ihre Zärtlichkeit zersprengt nirgends das bukolische Gehege, durchwärmt und durchleuchtet es nur inniger als die Modeseufzer der sonstigen Schäferpoesie, die den Bezirk Julias nie gekannt.

Sebastian und Antonio bringen in dies blumige Minnespiel den härteren Ton von Gefahr und Freundschaft, sie wiegen das süße Schmachten der Phantasie durch die schmiegsame Kraft ihrer männlichen Herzen auf und bannen die Weichlichkeit der kein zweites Shakespearedrama so bedenklich nah kommt. „Verlorene Liebesmüh" ist durch den ironischen Geist Birons darüber erhoben, und die übrigen Komödien umgeben oder überwölben von vornherein das schwelgende Gefühl mit einem Bereich von Wille, Schicksal oder Weisheit, so daß es sich nie zerlassen kann. Der Bund zwischen dem mannhaften Lebensretter Antonio und seinem schönen Schützling Sebastian, einen Augenblick lang bedroht durch die irreführende Ähnlichkeit von Bruder und Schwester, reiht sich an die vielen Freundschaftsfeiern Shakespeares .. er ist nicht so reich und stark wie die berühmteren Antonio und Bassanio, Hamlet und Horatio, Brutus und Cassius, aber aus demselben Seelenstoff von Opfermut, zärtlicher Gentilezza und fester Herzens-

würde. An das Tragische streift auch hier der Schmerz Antonios über den vermeintlichen Verrat, als er sich verleugnet meint vom Freund für den er alles gewagt (dem Vorgang nach ein Motiv aus der Komödie der Irrungen, dem Gefühl nach aus den „Beiden Veronesern"). Der Ausbruch der enttäuschten Zärtlichkeit und die Bitternis des mißbrauchten Vertrauens nähren sich aus einer dunkleren Schicht in Shakespeares Gemüt, und finden Töne die, fast zu schwer für diese Komödie, an die Sonette erinnern, ja an den Zwist zwischen Brutus und Cassius. So sehr Shakespeares Werke geschlossene Welten sind, die Elemente seiner einen Seele durchdringen die immer neuen Gestaltungen und Verbindungen, wie Wasser oder Eisen in unzähligen Formen allerorten wiederkehren. Im übrigen kam es dem Dichter hier weniger auf die Leidenschaft an als auf die Verwicklung, und Sebastian muß zunächst die Märchen-handlung glücklich abschließen, als Ersatzmann des Cesario für Olivia (und nebenbei gegen Junker Christoph) Antonio muß sein Verschwinden und Auftauchen, Verkleidung und Verwechselung begründen.

Die Handlung bestimmt hier die Gestalten, denen nicht von vornherein, wie in den Tragödien, notwendig eben diese Handlung zugehört, wie ja diese Komödie aus verschiedenen Vorgängen andrer Komödien zusammengefügt ist. Doch hat Shakespeare aus der Not oder dem Bedürfnis der Handlung immer noch einen Zuwachs an Gestalten und Stimmung geholt. Sebastian bereichert dies Spiel von phantastischer Liebe um einen der wohlgeratenen, tapfer feinen Jünglinge, Antonio um einen der kühn zarten Männer, wie sie in jedem Shakespeare-raum neben oder hinter den durch Leidenschaft oder Schicksal herausgehobenen Helden und Opfern als die Vertreter der guten Norm erscheinen. Nur durch solche edlen Durchschnittswesen wirken Shakespeares Dramen, im Gegensatz zu denen seiner elisabethanischen Mitwerber als „Welt" und nicht als dramatisierte Novellen oder merkwürdige Fälle. Ohne Sebastian und Antonio wäre „Was ihr wollt" ein bloßes Schäferspiel, verknüpft mit einer Posse. Sie stellen, indem sie zugleich der märchenhaft abenteuerlichen Handlung dienen, durch ihre Charaktere das schöne menschliche Gleichgewicht wieder her das der Herzog und Olivia durch ihre Schwärmerei nach oben, Malvolio, Tobias und Christoph durch ihre Torheit und Lumperei nach unten stören. Sie vertreten in der oberen Sphäre das gesunde Gefühl und die rechte Vernunft, wie in der unteren der Narr, Maria und Fabio den gesunden Hausverstand.

Die untere Sphäre ist in „Was ihr wollt" ähnlich wie in „Heinrich IV." besonders üppig gediehn, und wohl aus dem gleichen Grund: weil die

ernste Haupthandlung nicht des Dichters volle Teilnahme genügend gespannt hielt um seine humoristische Eingebung zu binden und hereinzuholen. Wie Falstaff und seine Schar im ersten Teil bei aller Fülle doch durchaus dem Königs- und Prinzentum einbezogen und untergeordnet bleibt, und erst im zweiten Teil sich breit verselbständigt, so überwuchert auch der Haushalt Olivias — das lustige Bühnenerfordernis einer Komödie die ihrem Titel nach schon ein Quodlibet bringen sollte — ihre allzuschwanke Liebesgeschichte, die den Dichter sichtlich nicht völlig bannte und füllte.

Das Werben um Olivia, das die Haupthandlung bestimmt, setzt sich nach unten hin breiter und derber fort: zunächst durch Malvolio, einen Verwandten des Armado. Den witzlosen und hoffärtigen Phantasten, der die Ansprüche der Liebe, der Bildung und des Adels mißbraucht, überspannt und entstellt, weil es ihm an Herz, an Geist und an Hoheit fehlt, läßt Shakespeare hier noch ergiebiger büßen, vielleicht gereizt inzwischen durch das erste Murren des Puritanismus.. einen noch schlimmeren Feind seines freudigen Altengland als Spanien. Wie Armado die Fratze der spanischen Grandezza im Gewand des Euphuismus, so ist Malvolio in Gestalt eines verstiegenen Schranzen eine Fratze des morosen Ernstes der um seiner eignen Tugend willen Wein und Torten verbannen möchte. Malvolios Dünkel ist aggressiver als der Armados, und es ergeht ihm schlimmer, weil er nicht nur den gesunden Verstand verletzt durch geschraubte Rede, sondern auch das gesunde Herz durch seine freudlose und lieblose Gesinnung. Er wird nicht von feinen Herren und braven Rüpeln zurechtgerückt denen er nichts Böses getan, sondern von boshaften Schälken die er geärgert. Armados Donquichotterie schlägt ohne äußere Eingriffe um in den Dienst bei der Bauerndirne. Malvolio wird wegen seiner zunächst mehr widerwärtigen als schlechthin lächerlichen Eigenschaften durch einen lustigen Trug zum Narren, zum Gespött und zum Sträfling gemacht. Weit drastischer, dramatischer ist seine Buße: wie er mit kreuzweis gebundenen Kniegürteln einherstelzt und seiner Herrin phantastisch zulächelt, seinen angeborenen Hochmut nach dem lustigen Wink der Zofe noch steigert, und dann im Kerker von dem Narren geprüft wird ob er wirklich schon vernünftig ist oder sich nur so stellt, das sind Gebärden und Lagen von stärkerer Eindruckskraft als die Sprachtorheiten seines Vorgängers die mehr das Hören als das Sehen trafen. Malvolio ist das komische Opfer der phantastischen Liebe die in diesem Spiel auch die Ernsten regiert, und seine Komik besteht darin daß er mit unzulänglichen Mitteln, nämlich ohne Geist und Herz nach den Kronen strebt die den Sinnigen, Edlen, Anmutigen gebühren. Unter

den freudigen, ernsten und holden Wesen hat Malvolio, der mürrische und hoffärtige Mucker, so wenig zu suchen wie Shylock in der Welt aus Gnade und Musik, und seine erste Buße besteht schon darin daß man ihn zu dem törichten Anspruch auf Olivias Gunst verführt, der ihn notwendig ganz zu Falle bringt.

Die Komik der beiden Junker kommt nicht aus der mißbräuchlichen Übersteigerung des hier herrschenden Wertes oder Zaubers, sondern aus dem derben Gegensatz dazu. In einem Bereich der feinen Sitten und Gefühle vor einer ernsten Gebieterin treiben sich die beiden Werb- und Erbschleicher mit ihrer gemeinen Fröhlichkeit und Narretei umher, neben dem verrückten, aus seiner Bahn gerückten und darum komisch unglücklichen Toren Malvolio der selbstsichere, in seiner Haut behagliche und darum glücklich komische Lump Tobias Rülp und der in seiner völligen Albernheit eingeschlossene Wicht Christoph von Bleichenwang. Junker Tobias ist ein Verwandter Falstaffs, freilich ohne dessen fleischlichen und geistigen Umfang, weil nicht der gemeine Partner und Widerpart von Staats- und Heldentum, sondern nur von sinniger Minne. Wie Falstaff die ritterliche Ehre verhöhnt, indem er sie leugnet oder äfft, ihrer Ansprüche, Mittel und Scheine zynisch kundig und ganz frei von ihrem Sinn und Gefühl, so erwartet Tobias die Gunst der hohen Frau und bewegt sich dreist mit seinem Weindunst und zotigen Gelächter in ihrem Zauberkreis, mit Witz und Saft, zuchtlos, mühelos, schwindelfrei, der lustige Gegensatz der Vornehmheit, des Ernstes, der Zartheit, aber auch der Ziererei und Heuchelei. In sich lange nicht so reich wie Falstaff, hebt er sich doch vielfarbig ab gegen des Herzogs Minne durch seine sinnliche Frische, gegen Olivias Schwermut durch seine Lustigkeit, gegen Cesarios Zartheit durch sein derbes Schrot und Korn, gegen Malvolios Verschrobenheit durch seinen Gradsinn und gegen Bleichenwangs Blödsinn durch seinen Mutterwitz. Gemein ist er, aber gesund, ohne Dünkel, Galle und Lug, ein üppiger Schalk und guter Kumpan, aufgelegt zu tollen Streichen, begehrlich und genüßlich, einer der durchschnittlichen Landjunker die den adligen Dichter lächerten, nicht ärgerten oder widerten. Von Tobias kommt das falstaffische Wort das diesen Anhängern des Genußglaubens, den fröhlichen Schelmen und saftigen Lumpen in Shakespeares Welt ihr Recht sichert — seine Abfuhr des Malvolio: „Meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es keine Torten und keinen Wein mehr geben?“ Solang es Dinge des Genusses, auch des niedern gibt, muß es auch besondere Genießer dafür geben, unbeschadet der hohen Liebe, Ehre und Andacht. Falstaff, Tobias, Autolykus üben und künden diese unadlige Frohbotschaft mit gutem Ge-

wissen und Vermögen, und nur Falstaff überschreitet ihre Grenzen zu seinem Verderb.

Wie der geniale Lump Falstaff den albernen Pistol zugleich als Folie und als Werkzeug mitschleppt, so Tobias den Christoph Bleichenwang, das leibhaftige Widerspiel aller guten Rittergaben (nicht nur aller hohen Ritterwerte, wie Tobias) — dumm, feig, roh und dreist und schlechthin lächerlich durch den ahnungslosen Anspruch auf die Rechte welche sein Stand ihm gibt und womit die schelmischen Kumpane ihn zu seinem eignen Schaden ködern. Den schlappen Trottel hetzt man auf die Freite und in die vermeintlich gefahrlose Fehde mit dem bangen Zärtling, die ihm einen blutigen Schädel einträgt, weil er an den mannhaften Doppelgänger gerät. Jedes Wort von ihm ist ein Gemisch aus Blödsinn, Hoffart und Tücke eines dummen Tieres, das harmlos bleibt, nur weil ihm Mut und Verstand fehlen. Seine Forderung an Cesario ist der läppische Auszug seines ganzen Wesens, eine von Shakespeares lustigsten Verspottungen des anmaßlichen Junkertums, das ihm ebenso zuwider war wie die mißduftige Pöbelei und das parfümierte Schranzentum. Neben den hochtrabenden Zierern Armado, Malvolio, Pistol und den dienstbeflissenen, phrasen- oder sprüchedrechselnden Schleichern und Kriechern Polonius, Osric, Rosenkranz und Güldenstern, Oswald (im „Lear") hat Shakespeare mit besonderer Vorliebe des Widerwillens in seinem höfischen Narrenhaus die witzlos frechen und plumpen Junker vorgeführt, deren krasseste Muster Bleichenwang, Ajax und Prinz Cloten sind.

Fast immer finden solche geborene Narren die Schelme aus Beruf und Neigung die ihre Schwäche ausbeuten oder anregen. Außer Tobias haben in „Was ihr wollt" die Bedienten Olivias dies dankbare Amt, ihre anschlägige Zofe, ihr munterer Narr und ihr verständig-heiterer Diener Fabio, keine außerordentlich genialen Spaßmacher, wie Probstein oder Gobbo, doch immer noch reich genug bedacht aus Shakespeares unerschöpflichem Witzvorrat, um solch ausbündigen Unsinn wie den Malvolios oder Bleichenwangs mit regem Sinn zu nützen und zu hecheln. Sie betätigen in der unteren Sphäre dieser Komödie den wachen Verstand und das grade Gefühl ähnlich wie Sebastian und Antonio in der oberen. Die Strafe Malvolios, bewerkstelligt mit der Härte und der Heiterkeit der gesunden Natur, bleibt frischer im lustigen Gedächtnis als die zarten Schwärmereien und die abenteuerlichen Verwechslungen dieses Lustspiels, das seinen Dichter weniger verrät durch die Macht seiner geschwellten Eingebung als durch die Anmut noch seiner entspannten und läßlichen.

WIE ES EUCH GEFÄLLT

„WAS ihr wollt" leidet am Widerstreit verschiedener, nicht ganz verschmolzener Stoffe. Handlung, Stimmung und Gestalten stammen nicht aus dem gleichen Grunde. In „Wie es euch gefällt" trägt die einheitliche Naturstimmung wieder das Ganze derart, daß die Vorgänge und Menschen nur dieser Landschaft zugehören. Der Ardenner Wald, das Idyll der Verbannten, als Grenze und Gegensatz des Hoftreibens, bestimmt die Ereignisse und die Gefühle dieses Dramas weit inniger und sicherer als der illyrische Bereich den verschwärmten Herzog Orsino, den Wirrwarr und die Schelmenstreiche in „Was Ihr wollt". Des Herzogs Palast und Olivias Haus sind kein notwendiger, kein atmosphärischer Schauplatz gerade dieser Mär und Menschen. Niemand denkt bei Orsino, Olivia, Viola, Malvolio usw. unwillkürlich deren Stätte und Gänge mit, während Orlando und Rosalinde, Jacques und Probstein, Adam und Olivarius ihren Ardenner Wald mitbeschwören, wie Antonio, Porzia, Shylock ihr Venedig, Oberon und Titania ihren athenischen Elfenhain. Doch ist „Wie es euch gefällt" keine Naturmär, sondern eine Schäferei: d. h. die Natur ist hier nicht die Eigenwelt der Lebenskräfte, sondern Gegenwelt der überbildeten Hof-gesellschaft, die Stätte der Freiheit und Echtheit, kurzum der „Natürlichkeit", die Rast des Menschen von den Schäden seiner Zivilisation . . dem Menschen gegenüber selbständig, doch für ihn vorhanden, nicht mehr dämonisches Element das mit den Menschen spielt, indem es ihre Gestalt und Eigenschaft annimmt, wie im „Sommernachtstraum" — doch auch nicht, wie in „Verlorene Liebesmüh" menschliche Hege, Park und Garten. Im „Sommernachtstraum" wie in „Verlorene Liebesmüh" ist der Abstand, ja die Spannung zwischen Natur und Gesellschaft aufgehoben dort durch das Aufgehen der Gesellschaft in der Natur, hier durch das Aufgehen der Natur in der Gesellschaft. In „Wie es euch gefällt" stehen sich die beiden Bereiche wirkend gegenüber: der Hof des bösen Thronräubers Friedrich und der Ardenner Wald, die Zuflucht des guten Herzogs mit seinen Getreuen, kein Elfenwald, sondern ein Menschenwald, erfüllt nicht von Spuk und Wunder, sondern von zärtlichen Gefühlen, sinnigen Gedanken und bukolischen Spielen, freilich zugleich der Schauplatz einer halb märchenhaften Handlung.

Der gute jüngere Bruder der vom bösen älteren unterdrückt ist, verfolgt, beraubt und bedroht in die Wildnis zieht, dann den bösen edelmütig vor wilden Tieren rettet und völlig versöhnt . . der böse Herzog der den guten vertreibt, dessen Anhang verfolgt und dessen Tochter ver-

bannt, um schließlich von einem frommen Mann zu bußfertigem Verzicht auf alle angemaßte Macht bekehrt zu werden.. die Prinzessinen die verkleidet, von ihren Nächsten nicht erkannt, ein Schäferdasein führen — all das, wenn auch nicht ganz der Traum- und Zaubersphäre angehörig, wie die Geisterei des Sommernachtstraums, ist doch so unwahrscheinlich und selbstverständlich wie die kindlichen Wunschträume der Märchen von bösen Ränken, Fährnis und glücklichem Ende. Löwen und Schlangen im Ardenner Wald sind so märchenhaft wie der zarte Jüngling der den furchtbaren Ringer leicht besiegt, der schlimme Renaissance-tyrann der auf dem Weg zur Vernichtung seines Opfers fromm wird, der gute Renaissance-herzog der friedlich im Grünen sein Land und seinen Thron vergißt, der tückische, gewalttätige und unnatürliche Bruder der von Edelmut gerührt wird, im Handumdrehn sich in ein holdes Fräulein verliebt und Gegenliebe findet.. all die schnellen Umschläge die zum erwünschten Ausgang führen. Dergleichen ist von der bloßen Seelenkunde und Lebenserfahrung aus so unbegründet wie nur irgendeine Fee oder ein Schutzgott oder ein Wunder der Fabeln.. von der allmächtigen Phantasie aus so richtig und nötig wie die Spiele des Oberon, Puck und Ariel, ohne geradezu eingeständlich deren Zaubermittel zu bedürfen und zu benutzen. Shakespeare vollzieht hier das Märchengeschehen nicht wie im „Sommernachtstraum“ mit Märchenwesen, sondern wie im „Kaufmann von Venedig“ mit Gesellschaftswesen. Die wunderbare Leichtigkeit womit er die Gesellschaftsformen der Renaissance, aller gemeinen Erfahrung und Begründung zum Trotz, einer solchen Märchenhandlung zugestalten oder eine solche Märchenhandlung bis ins Kleinste taghell den Sitten und Tönen seiner Umwelt einzaubern konnte ist eine Gnade gerade seines Schöpfertums und ein besondrer Reiz gerade dieses Lustspiels. Wir glauben ihm das Märchen, weil seine Menschen es verkörpern, ohne zureichende Gründe kraft ihrer zauberhaften Daseinsfrische, und seine Menschen entrücken uns ins Wunder trotz ihrer dringlichen Gegenwart, weil sie wesen ohne unsere Wahrscheinlichkeits- und Möglichkeitsgeräte. Selbst einem so großen Dichter wie Kleist ist das im „Kätchen von Heilbronn“ nicht geglückt: seine Gestalten, belastet mit den subjektiven Gründen und Zwecken ihres Dichters, erdrücken das gewollte, nicht mehr geglaubte Märchen und der Theater-apparat klappert zu laut durch das Wunder. Shakespeares Menschen stammen aus einer Schöpferhöhe jenseits der Gründe und Zwecke, und wandeln drum unangefochten und unanfechtbar über den Ansprüchen der Empirie und der Theater-illusion, die Kleist gewaltsam zusammenbog.

Die Elemente der Shakespeareschen Komödien, Natur als Landschaft oder als menschliche Natürlichkeit.. das phantastische Gefühl zumal als Liebe.. und den Geist der die Gesellschaft lenkt, belächelt oder aufhebt, als Sitte, Witz oder Weisheit, bringt „Wie es euch gefällt" in einer neuen Mischung worin das Gegeneinander von Gesellschaftsgeist und Natur den Geschmack bestimmt. Darin ist es seinem Erstlingslustspiel „Verlorene Liebesmüh" verwandt, nur ist die Natur seitdem üppiger, der Geist reifer und weiter und nicht mehr gegen eine Gefühlsmode gewendet, sondern über dem Welttreiben selber schwebend. Im „Sommernachtstraum" herrscht der Naturgeist, in „Was ihr wollt" die Gefühlsphantasie, im „Kaufmann von Venedig" zwei übergesellschaftliche Zauber, die bald als Schicksal bald als Seele, weniger als Natur wirken: Gnade und Musik.. in „Wie es euch gefällt" zum erstenmal der reine Menschengeist, weder als Herr der Natur noch als Diener oder Kritiker des Gefühls noch als Spiel der Sitte, sondern als Vermittler und Wäger sämtlicher Lebenskräfte, die Natur und das Gefühl und die Gesellschaft scheidend und versöhnend. Die Natur ist hier wichtiger und wirklicher als in irgendeinem Lustspiel Shakespeares außer dem „Sommernachtstraum", doch nicht, wie in diesem, auf Kosten, sondern zugunsten der Gesellschaft, und die Gesellschaft, das Welttreiben ist wichtiger als onstwo, doch zugunsten auch des Gefühls und der Natur, und der Einselgeist ist hier mehr als in den andern Lustspielen Richter und Wahrzehmer.

Wenn den „Sommernachtstraum" die Fülle selbständiger Naturbilder kennzeichnet, so enthält „Wie es euch gefällt" unter Shakespeares Werken die meisten ausführlichen Sittenbilder und verrät durch diese einen seiner Gründe. Das gereizte und befreite Merkertum des Dichters, nicht mehr bloß die Wiedergabe gesellschaftlicher Beobachtung, sondern geradezu „Gesellschaftskritik", ausführlicher und inständiger als vorher, äußert sich besonders in den Glossen des Jacques und des Probstein. Wie die Welt läuft und verfährt das offenbart Shakespeare unmittelbar in den Vorgängen und Gestalten seiner Dramen: hier aber waltet, spruch- und bildreicher als sonst, die Reflexion des Betrachters über die Darstellung des Sehers hinaus.. nicht mehr der objektive Geist des Weltlaufs, dramatisch vergegenwärtigt, sondern das Wissen und Erfahren des Dramatikers. Gelegentliche Gleichnisse sämtlicher Werke bezeugen Shakespeares regen Blick für die Zeichen der irdischen Verhältnisse und Zustände: das teilte er mit der gesamten Renaissance, wenn ihn auch keiner an Umfang und Tiefe des Wahrnehmens erreichte. In „Wie es euch gefällt" erweitern sich die Gleich-

nisse und Sinnsprüche fast zu dichterischen „Essays“ oder „Charakteren“, griffig und kundig wie Montaignes oder Bacons Ergebnisse oder des Theophrast und Labruyère Abrisse, nur gehoben, gewärmt und beflügelt durch den Atem der erschütterten Seele und der traumvollen Phantasie, eingegliedert einer Vision und nicht einer Lehre. Solche Sittenbilder sind die böse Nachrede Olivers über Orlando (I, 1), Probsteins Scherzgespräch über die Rittereide mit Celia und Rosalinde (I, 2), die Vergleichung von Wald und Hof am Beginn des zweiten Akts und ebenda Jacques' Reden an den verwundeten Hirsch womit er

schmähungsvoll durchbohrt
Den Kern von Lande, Stadt und Hof..

Adams Klage über die böse Welt „wo das was herrlich Den der es hat vergiftet“ (II, 3), des Silvius und des Probstein Liebesmerkmale (II, 4), Rosalindes Schilderung des verliebten Benehmens (III, 2), Jacques' Narrenlob und — die reichste Stelle dieser Reihe — die Welt als Bühne (beide II, 7), Probsteins und Corinnus' Erörterung von Hof- und Hirtendasein (III, 2), Rosalindes Sätze über die Gangart der Zeit (III, 2), Probsteins Eheweisheit (III, 3), Jacques' Klassifikation der Melancholien (IV, 1) und Rosalindes Spott über das modische Reisen (IV, 1) — verwandt mit Tönen des Bastards Faulconbridge — ihre Warnung vor den Weibergrillen (IV, 1) und Probsteins Duell-komment (V, 4). Gemeinsam ist diesen Sittenbildern — auch wo sie nicht nur Gewohnheiten der Gesellschaft oder Mode, sondern Zustände des einzelnen vergegenwärtigen, nicht nur Weltlauf, sondern Menschenlos — die scharfe oder düstre Farbe, der Spott oder der Gram, der leise Vorklang der Hamlet-stimme, gemildert durch die schwebende Laune und das Behagen des hohen Beobachters, den der Ausdruck, die Gebärde der irdischen Torheit oder Schwäche, das Schauspiel noch mehr ergötzt als ihr Gefühl und Erlebnis ihn bedrückt oder verstört. Das Leiden an der Welt wird aufgewogen und aufgehoben durch die Freude des Schauens und die Schöpferfülle, die jedes Murren und Hadern verwehrt, weder moralische Kritik übt wie Swift noch empfindsames Mißbehagen entlädt wie der Byronismus, sondern die Grenzen und Lücken kündet vermöge der vollkommenen, umfassenden Seele. Wenn der ungerechte Lug, die leere Ziererei, die herzlose Öde der Zivilisation hier verworfen wird, so geschieht es keineswegs zugunsten einer harmlosen Schäferei, wie diese seit dem Altertum den übersättigten Städter immer wieder verlockt hat, und erst recht nicht mit dem verbitterten Ruf eines Rousseau „Zurück zur Natur“. Wider das Wald-

und Wiesenlied der Verbannten, die das goldene Zeitalter wiederholen möchten, setzt Jacques seine Gegenstrophe, von der Beschränktheit auch dieses Zustands:

Besteht ein dummer Tropf
Auf seinem Eselskopf
Läßt seine Füll und Ruh
Und läuft der Wildnis zu:
Hier sieht er mehr
So Narren wie er.

Und noch deutlicher rückt Probsteins Antwort auf des Corinnus Frage „wie gefällt Euch dies Schäferleben", so sehr sie sich als Narrenweisheit gibt, die bukolische Naturschwärmerei zurecht — eine Bildungsmode so gut wie der verstiegene Platonismus aus „Verlorene Liebesmüh" und wie dieser von Shakespeare nachempfunden und durchblickt: „Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben aber in Betracht daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht daß es auf dem Lande ist, steht es mir an, aber in Betracht daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht ihr, ist es nach meinem Sinn, aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung." Auch Probsteins Verhältnis zu Kätchen zeigt nur den gesunden Widerspruch der echten Natur gegen die verlogenen Schäfereien der Mode, und sein Narrenkleid birgt noch schonend das Urteil des Dichters der alle Seiten sieht und, gleich weit entfernt von gesellschaftlicher Befangenheit wie von romantischem Traum, das „Maß der Höhen und der Tiefen" wahrt aus dem Wissen um die gesamt-menschliche Art, um das Gleichgewicht der Lebenskräfte. Jeder einzelne, der Höfling und der Schäfer lebt im geschlossenen Bezirk dahin, richtig, soweit er ihn ausfüllt.. töricht, sobald er ihn überschreitet oder überschreiten läßt. Die höfische Sitte als Weltgesetz und das Schäfertum zum Paradies verklärt, beide sind Wahn, und Shakespeare zeigt in seinem Lustspiel als Geschehnis und Stimmung die ärgerlichen oder lächerlichen Grenzübertritte nach beiden Seiten, nicht als Anwalt des Hofs Ankläger der Schäferei oder umgekehrt, sondern von einer Höhe über beiden, perspektivisch die beschränkten Bezirke gegeneinander wägend, wie in all seinen Dramen. Auch über seinen freiesten Gestalten schwebt noch der Geist ihres Schöpfers: Oberon und Prospero, Ham-

let und Porzia sind nicht nur seine Sprecher, sondern auch seine Geschöpfe.

Dennoch: im „Sommernachtstraum" kommt Shakespeares oberster Spruch aus den Elfen, im „Kaufmann von Venedig" aus der Heldin. In „Wie es euch gefällt" — das dem „Sommernachtstraum" in dem Widerspiel dreier Bereiche verwandt ist, dem des schlimmen Hofs, des holden Walds und der derben Schäferei — geht das perspektivische Gericht über die drei Bereiche wieder von Außenseitern, von eigenen Glossatoren aus die zwar nicht völlig sich der Handlung entschlagen, doch ihr auch nicht völlig angehören, die zwischen den Welten als freie Beobachter, gleichsam als Boten des Dichters hin und her wandeln, Jacques mit dem Blick des närrischen Weisen von oben, Probstein mit dem Blick des weisen Narren von unten, beide tief genug in das Treiben der Handelnden verstrickt um es nicht nur von außen zu bemerken und zu bekritteln, sondern auch von innen her zu fühlen und zu verstehen, und doch wiederum frei genug von deren Wähnen, Leidenschaften oder Notdürften, von deren seelischer oder standlicher Befangenheit, um sie wahrzunehmen und zu überblicken. Jacques ist ein Weiser, doch gefühlig, schwärmerisch, überschüssig an Herz und Geist, wie die deren Schicksal er teilt.. und Probstein, von Beruf freier Hofnarr, paßt sich den Schäfern an und nimmt die Trulle zum Weib, nicht aus verliebter Torheit, sondern aus sinniger Laune und überlegenem Spiel, wie es im Märchen wohl gelten mag. Jacques ist ein reicherer Bruder des Biron: wie dieser mitten in der Verliebtheit sie aufhebt im Geist, so Jacques die Schwermut, die Weltflucht und das romantische Naturschwelgen. Doch soviel weiter das Blickfeld des Jacques, so viel reicher ist auch sein Wesen: nicht mehr die Gefühlsverwirrung eines feinen engen Kreises spürt und denkt er durch, sondern das gesamte Erdentreiben von seinen gesitteten Spitzen bis zu seinen dumpfen Niederungen.. kurz, die „Welt als Bühne". Dies Gleichnis gerade in der dichterisch wichtigsten Stelle des Werkes, kennzeichnet nicht nur seine eigenste Stellung zum Weltgeschehen, das Drin- und Drüberleben, das Innesein und Zuschauen das ihm sein Leid, sein Recht und seine Weisheit eingibt, das Schauspielertum, sondern ist auch sein Ausweis als Bote des Dichters:

All die Welt ist Bühne
Und alle Fraun und Männer bloße Spieler.
Sie treten auf und gehen wieder ab,
Sein Leben lang spielt einer manche Rollen
Durch sieben Akte hin. Zuerst das Kind,

Das in der Wärtrin Armen greint und sprudelt.
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem Morgenantlitz, wie die Schnecke,
Ungern zur Schule kriecht. Dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied
Auf seiner Liebsten Brau'n. Dann der Soldat,
Voll toller Flüch und wie ein Pardel bärtig,
Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend
Die Seifenblase Ruhm. Und dann der Richter,
In rundem Bauche, mit Kapaun gestopft,
Mit strengem Blick und regelrechtem Bart,
Voll weiser Sprüche und geläufiger Sätze,
Spielt seine Rolle so. Das sechste Alter
Macht den besockten hagern Pantalon,
Brill auf der Nase, Beutel an der Seite,
Die jugendliche Hose, wohl geschont,
'Ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden,
Die tiefe Männerstimme, umgewandelt
Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt
In seinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn Augen, ohne Zahn, Geschmack und alles.

Shakespeare faßt hier den menschlichen Daseinsablauf in ein Panorama sinnbildlicher Zustände, Gebärden, Gesinnungen, Trachten. Zu den mittelalterlichen Sittenrevüen welche die Menschen nach didaktisch-satirischen Eigenschaftsbegriffen gruppierten, wie Freidanks „Bescheidenheit", Thomasins „Welscher Gast" und noch Brants „Narrenschiff" oder Murners „Gäuchmatt".. zu den Merkmalsammlungen der Renaissance mit der kühlen, sittlich voraussetzungslosen Wahrnehmungs- und Benutzungslust tritt hier die körperliche und gesichtige Durchdringungs- und Wiederbelebungsgabe des Mimen, dessen Schauen nachschafft, und des dramatischen Dichters, dessen Gefühle Gestalten werden und dessen Eindrücke Vorgänge. „Wie es euch gefällt" ist ein Spiel vom Weltlauf, eingeengt oder eingesprengt in eine Liebesmär mit frohem Ausgang und in eine muntere Schäfermär.. „die Welt als Bühne" ist keine zufällige Einlage, sondern — wie die Landschaftsbilder im „Sommernachtstraum" — ein Kernstück des Ganzen. Dies Spiel vom Weltlauf hebt sich nicht — wie etwa das mittelalterliche „Jedermann" (woran beinah der Titel erinnert) — vom

Himmel ab, sondern von der Natur, und sein Chorus ist nicht der weltabgewandte Eiferer oder dessen allegorische Maske, sondern der weltdurchdringende Lebensdenker, sei er ein gefühliger Weiser „voll tiefen Sinns" wie Jacques oder ein wissender Narr wie Probstein. Jacques ist nicht der Held der Handlung, weniger als Biron in „Verlorene Liebesmüh", doch den lyrisch kontemplativen Grundstoff woraus dies Drama sich entfaltet verkörpert er am reinsten. Wenn wir „Wie es euch gefällt" als Lebensausdruck Shakespeares betrachten, nicht als Theaterstück, so müssen wir von ihm ausgehen: er ist hier Shakespeares Maske, mögen auch noch die andren Gestalten, zunächst Orlando und Rosalinde, dann Probstein aus Shakespeares Herzen reichlich gespeist sein, wie die bösen und guten Hofleute und die Schäfer aus seiner Erfahrung.

Jacques steht, ohne ganz eines mit dem Dichter zu sein, der als sein Schöpfer auch ihn noch übersieht, doch seinem Blickpunkt über dem Weltlauf am nächsten, näher als die gesellschaftsbefangenen Hofleute, als die naturbefangenen Schäfer und als die Verliebten. Jacques panisches Mitgefühl mit der Kreatur befähigt ihn im gejagten Hirsch ein Gleichnis menschlicher Leiden zu sehen, und sein scharfer Weltverstand zeigt ihm überall die Schranken des natürlichen Lebens wie die Torheiten des gesellschaftlichen: die stete Zusammenschau des Menschtums mit den Elementen woraus es steigt und sich bedingt ist das Shakespearische an Jacques.. doch hat Shakespeare auch dies Betrachtertum noch bedingt und bald ironisch bald melancholisch bald tragisch gesehen und gezeigt gegenüber den ungebrochen Lebenden, Handelnden oder Getriebenen. Der Weise ist mehr und weniger als der Held oder der Liebende, und die Überlegenheit des Betrachters ist zugleich eine Narrheit oder ein Leiden. Jacques selbst empfindet sein eigenes Zuschauertum so und ist weit entfernt von dem Dünkel grundsätzlichen Besserwissens und schulmeisterlicher Hoffart.. sein ganzer Ton ist getränkt mit leiser Selbstironie, ja Selbstparodie, die durch mimische Übertreibung seine eigene Schärfe mildert. Er bezieht immer sich selbst in seinen Weltspott mit ein, wie er denn an den Schäden und Schranken zarter leidet als die andern, weil er deutlicher weiß. Solche selbstironischen Bekenntnisse durch die er sich den andern angleicht und seinen Scherzen die Schärfe der Bosheit nimmt, ja die Süße der Höflichkeit gibt, durchziehen alle seine Glossen: „Ich kann Melancholie aus einem Liede saugen wie ein Wiesel Eier saugt." „Ich will gehn und schlafen, wenn ich kann: kann ich nicht, so will ich auf alle Erstgeburt in Ägypten lästern." Er stellt sich selbst zu dem

Narren „Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke". Seine Rüge von Hof und Stadt und Land will nicht seinen Eigendünkel mästen, ja nicht einmal die Welt bessern und bekehren, sondern sie kommt, wie seines Dichters Laune — anders als des Pfaffen oder Schulmeisters Ausfälle — einmal aus dem Mitleben des weltweiten Herzens in allen beschränkten Erscheinungen, aus der notwendig schmerzhaften Individuation der Allseele, und sodann aus dem unbedingten Freiheitsverlangen des überlegenen Geistes, dem jede Reibung Funken entlockt.

— — — — Ich muß Freiheit haben
So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind —
So ziemt es Narren — auf wen ich will zu blasen.

Er will der Hofnarr der Welt werden, nicht nur der Großen, und darum, weil er selbst der Welt zugehört die er züchtigt, darf er wünschen:

— — Wen am ärgsten meine Torheit geißelt
Der muß am meisten lachen.

Höhe des Sinns, Vornehmheit des Gefühls ist der dunkle Grund seines hellen Scherzes, zugleich die leise Scham darüber. Mit dem scharfen Blick der geistig gebrochenen, „reflektierten" Seele für die Gebärden jeder Eigenart kennzeichnet Jacques auch seine Melancholie in einem jener raschen Überblicke die mit einem Witz die gesellschaftlichen Fragwürdigkeiten eines ganzen Zeitalters bescheinen:

„Ich habe weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist, noch des Musikers, die phantastisch ist, noch des Hofmanns, die hoffärtig ist, noch des Soldaten, die ehrgeizig ist, noch des Juristen, die politisch ist, noch der Frauen, die heikel ist, noch des Liebhabers, die das alles zusammen ist; sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzen bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen, und eigentlich die gesamte Betrachtung meiner Reisen, deren öftere Überlegung mich in eine höchst launische Betrübnis einhüllt."

Unter „Melancholie" faßt Jacques hier sehr verschiedene Zustände oder Haltungen zusammen: das Ungenügen verschiedener Berufe mit ihrer Lage oder ihrem endlichen Besitz, oder auch nur den modischen, koketten oder berechnenden Schein eines solchen Ungenügens, wie beim Gelehrten, Hofmann oder Juristen, vielleicht bei der Frau, oder den Unfrieden des belasteten und entzündeten Gemüts, wie beim Künstler und beim Liebhaber. Seine eigene Melancholie führt er schließlich zurück auf seine Reisen, d. h. umfassender ausgedrückt auf seine „Erfahrung" — kurzum, auf das Leiden an der Welt, nicht so-

fern sie ihm Unrecht tut, Lohn versagt oder Raum weigert, sondern sofern sie trüb, häßlich, unzulänglich ist: das ist neben den andern zweckbedingten oder zweckgefärbten Melancholien die Melancholie des Schauens, die Schwermut des Sehers dem die Erscheinungen, die Erfahrungen die schönen Ideen trüben.. die Akedia, bekannt seit den Pythagoräern, von Augustin bekämpft, der Schmerz der Welt in der Einzelseele, der als Schmerz der Seele über die Welt erscheint, und dem frommen Gottesglauben, dem überweltlichen Gnadengefühl widerspricht. Die Renaissance-gesinnung, leidenschaftlich der Welt zugewandt, brachte jenen Weltschmerz mit erneuter Gewalt empor, und Shakespeares Gestalten begegnen ihm und verkünden ihn auf den hellen und den dunklen Wegen ihres Erdenwandels. Bei Jacques ist er noch eingelassen in die Laune eines Märchenspiels und äußert sich als anmutige Gesellschaftsrüge, im Hamlet offenbart und schafft er Verhängnis über alles bloß Gesellschaftliche hinaus. Der „Weltschmerz" des Jacques, die Quelle zugleich seiner Laune — trüber Humor und helle Ironie als die beiden Beleuchtungen der erlittenen Welt — verhält sich zu dem des Hamlet ähnlich wie die Liebe der Athenerpaare im „Sommernachtstraum" zu der Romeos und Julias. Wie uns der „Sommernachtstraum", nicht als Kunstwerk, doch als Lebenszeugnis Shakespeares deutlicher wird von „Romeo und Julia" aus, dem ungebrochenen und unreflektierten Liebesgedicht, so verstehn wir den Jacques besser vom „Hamlet" aus, der den Geheimgrund seiner Scherze und Klagen in voller Gewalt offenbart. Und Jacques ist die dichterische Mitte von „Wie es euch gefällt", wenn auch nicht die szenische: Hofleben, Waldleben, Schäferei, Narretei liefern nur Orte und Begebnisse für die Stimmungen die in Jacques sich am vielseitigsten verkörpern: er beleuchtet die andren mit seiner Stimmung.

Die Seele der Handlung ist das Liebespaar Orlando und Rosalinde — um ihre Liebe kreist das Märchen „Wie es euch gefällt", um Jacques' Geist das Spiel vom Weltlauf. Orlando und Jacques heben und dämpfen sich gegenseitig, der grade, freie, helle Märchenprinz und der abwegige, gebrochene, verhangene Sonderling, der über dem Sinn das Leben fast versäumt. Orlando ist weniger eine Maske des Dichters als eine Wunschgestalt, eine Verkörperung dessen was er vom jungen Edelmann verlangte: noch knabenhaft zart und doch Manns genug den stärksten Ringer zu besiegen.. bescheiden bis zur Scheu und doch kühn zum gefährlichen Wagnis.. ohne Gier, Trotz und Hoffart, doch voll hohen Strebens und unbewußter Würde im Gefühl seines angeborenen Adels, der lieber das Leben wegwerfen als

leer und stumpf führen will, gut, treu, sanft, versöhnlich, doch auch unerbittlich fest und herrisch in der Not.. höflich hold und abgehärtet, gefeit wider alle Unbilden von Mensch, Tier und Wildnis.. herzgewinnend auf den ersten Blick, ohne Geckentum, ja ohne Wissen des eignen Zaubers, von beginnlicher Glut, Fülle, Frische der Liebe. Er dichtet — Zeugnis nicht seiner Kunst, sondern seines jungen Gefühls.. er ist witzig und schlagfertig, doch nicht aus Krittel und Muße, sondern zum Schutz seines Gemüts.. sein klarer Verstand spielt und wuchert nicht wie Jacques' kontemplativer Geistesüberschuß, sondern bleibt gebunden an das Wollen und Tun. Zu Jacques steht er wie der Held zum Denker. Orlando bewährt sich in allen menschlichen Verhältnissen musterhaft: als echter Sohn des edlen Vaters wahrt er dessen Andenken in frommem Ehrgefühl und sittigem Stolz wider des argen Bruders Übergriffe, und als der Dränger in Elend und Gefahr gerät, vergilt er ihm durch schlichte Großmut und rettet sein Leben. Den alten treuen Diener hegt er mit kindlicher Sorgfalt und männlicher Güte und Stärke. Den frechen Gegner schlägt er schlicht und frank wie David den Goliath und empfängt seinen Lohn ohne Geprahl. Kein Feind macht ihn rachsüchtig, kein Dräun verzagt, kein Erfolg dreist, keine Unbill weichlich oder weinerlich. Noch als Wegelagerer aus Not wahrt er den ritterlichen Anstand, die lautere Menschlichkeit und die herzhafte Anmut die den Ärger versöhnt und Fremde vertraulich und freundlich stimmt. Ein unwiderstehbarer Ton von Huld und Innigkeit, die Stimme wohlgeratenen, feinen und starken Wesens, schwingt aus seinen Worten an die Verbannten im Ardennerwald, als er den Imbiß für seinen Schützling erzwingt — ein Muster vollendeter Humanität, die Gefühl, Weltsinn und Seelenfülle vereint:

Sprecht ihr so liebreich? O vergebt, ich bitte!
Ich dachte, alles müßte wild hier sein.
Und darum setzt ich in die Fassung mich
Des trotzigen Befehls. Wer ihr auch seid,
Die ihr in dieser unzugangbarn Wildnis,
Unter dem Schatten melancholischer Wipfel,
Säumt und vergeßt die Stunden träger Zeit:
Wenn je ihr bessre Tage habt gesehn,
Wenn je zur Kirche Glocken euch geläutet,
Wenn je ihr saßt bei guter Menschen Mahl,
Wenn je vom Auge Tränen ihr getrocknet
Und wißt was Mitleid ist und Mitleid finden,
So laßt die Sanftmut mir statt Zwanges dienen!
Ich hoffs, erröt und berge hier mein Schwert.

Doch mit all seinen Tugenden der Tapferkeit, Güte, Treue, Feinheit ist Orlando vor allem Liebender, wie in Ritter- und Schäfermären die Vollkommenheit gerade gut genug ist als Schmuck oder als Brennstoff der Liebschaft. Wenn er im Wortkampf mit dem Bruder, im Ringen mit Charles, beim Schutz Adams und als ritterlicher Wegelagerer überlegen bleibt, so bezaubert er, vom Pfeil des Amor jählings getroffen, durch den kindlichen Überschwang, die holde Blödigkeit des Entzückens auf den ersten Blick, das Erröten und Erdulden, das Dichten und Trachten, die reine Torheit, die er mit jedem rechten Jüngling teilt, wenn Liebe ihn ergreift und eintaucht in die allgemeine Natur, wo der Feinste wie der Derbste Geschöpf und Opfer wird. Geist und Kraft seiner ausgezeichneten Person wird dann nur eine Farbe des schlichten, tiefen, lautren Urgefühls, und hier ist eines von Shakespeares Wundern, wie er die vollendete Bildung der höfischen Renaissance einschmilzt in die Flut des Eros der alles begonnen, daß sein Orlando zugleich der musterhafte Edelmann seiner Zeitstunde und der ewige Märchenjüngling sein kann. Jacques nennt den Orlando in dem Witzgefecht, wobei die überschwengliche Liebe und der schwermütige Geist die Klingen kreuzen und Funken aus einander schlagen, Signor Amoroso — das ist die prägnante Modeform des Liebenden: der Italiener war sprichwörtlich für die Leidenschaft — noch im „Faust" zählt unter den notwendigen Gaben Mephisto „des Italiäners feurig Blut" auf.. Orlando gibt den Spott zurück mit der Anrede Monsieur Mélancholie, welche den gezierten Trübsinn gleichfalls im Zeitgewand bezeichnen soll. Das ist der eine Gegensatz wovon Orlando sich abhebt zu stärkerer, wärmerer Leuchtkraft: der gedämpfte und dämpfende Geist. Und zwar dient Jacques zum Widerspiel Orlandos in der modernen Komödie.. sein Märchenwiderspiel ist der böse Bruder Oliver. Seine eigentliche Partnerin aber ist Rosalinde, die ihn beleuchtet, indem sie seinethalben glüht und glänzt, und die ihn zugleich verdunkelt, indem sie ihn übersprüht und blendet, verschüchtert und den jungen Helden zum treuen Schäfer, zum blöden Pagen, zum empfindsamen Reimer macht. Es ist ein Lustspiel im Lustspiel, wie die Prinzeß ihre Hingabe und Zärtlichkeit versteckt unter spöttischen Scherzen und den heimlichen Herrn ihres Herzens zum Narren hält, während er, harmlos und sanft, vor der gegenwärtigen, ferngewähnten Geliebten schwärmt und duldet, schöner fast noch durch seine Torheit als durch seine Tüchtigkeit.

Orlandos Prüfung ist durchaus Spiel, mehr noch als die der athenischen Paare im „Sommernachtstraum" oder sonst irgendwelcher Ver-

liebten in Shakespeares Komödien, die durch äußere oder innere Widerstände eine Zeitlang getrennt werden. Orlando und Rosalinde finden sich auf den ersten Blick und ihrer Verbindung im Wald steht nichts entgegen als die Laune Rosalindes, sich unerkannt zu weiden an der unnötigen Sehnsucht des Geliebten und ihren Zeichen. Wie Benedikt und Beatrice durch einen listigen Trug aus Widersachern zum Paar werden und echte innere Hemmnisse überwinden, so schafft Rosalindes Laune äußere Hemmnisse, um das Harren und Hoffen, das Bangen und Lauern, das Schwellen und Schmachten der ungewissen Liebe auszukosten mitten in der gewissen, und statt der raschen Ehe schafft ihr freier Wille das Lustspiel von der Schein-prüfung Orlandos, gehoben noch in seiner heitren Bängnis durch die echte Prüfung des Schäfers Silvius und der Schäferin Phöbe. Die Spielgesinnung Rosalindes ist dieselbe wie die Porzias, als sie — schon nach der Ehe — ihren Bassanio verwirrt: die Freude eben des überschüssigen Geistes der dem regsten Herzen innewohnt, am Schalten mit dem Schicksal bis an den Rand der Gefahr, die Lust an den hellen Flügen durch den „unermessenen Raum der Weibsbegier". Sie gibt das Licht woran Orlandos Wesen erst rund erscheint.. wie Shakespeares richtige Jünglinge aus sich selber leben, doch erst durch ihr weibliches Schicksal wandeln und wirken. Als solch verkörperte Atmosphäre — bald Spiel bald Verhängnis bald Erfüllung des wohlgeratenen Mannes — waltet in Shakespeares Lustspielen neben Porzia und Beatrice, beiden gleich an witzigem Geist, an zarter Scham und an verwegenem Freimut, Rosalinde. Sie ist derselbe Frauentypus — ein Wunschbild Shakespeares — besondert weniger durch ihre persönlichen Eigenschaften als durch die Lichter die auf sie fallen, die Gesten ihrer Verliebtheit und ihrer Abwehr und durch den Partner oder Wirker ihrer Liebe. Wie ihre Schwestern ist sie bedroht vom fremden Zwang, gesichert durch ihre geistige Überlegenheit und durch ihre weibliche Ergebung, gelöst und befreit durch den Befehl ihres im Bangen, Schwanken, Zagen unbeirrbaren und sieghaften Herzens. Seit sie den Mann gesehen dem sie zugehört und mit Trieb und Bewußtsein zugehören will, überwindet sie die Stockungen und Gefahren und sucht bis an die Grenzen der Klugheit und der Scham ihr holdes Verhängnis, das vor ihr scheut und doch zu ihr drängt. Sie hat vom Hof genügend Sicherungen oder Hemmnisse zurückbehalten, um ihr Verlangen und ihren Durchbruch als einen für sie bänglichen, für die Zuschauer reizenden Kampf zu führen. Sie ist kein Mannweib, keine Hetäre, sondern — bis in die Schäferei hinein — Prinzessin, noch in ihrer Freiheit nah genug

den Bindungen einer anerkannten, doch nicht unentrinnbaren Hofgesellschaft und einer mehr gefühlten und gemußten als gewollten und betonten Natur. So ist sie geschützt — ein Reiz der besten Shakespeare-frauen — vor der Enge der bloßen Dame wie vor der Unscham der bloßen Begehrerin und Begeherin. Sie bewahrt alles zarte Erröten der persönlichen und der geselligen Zucht, bei voller Freiheit des sinnlichen Verlangens und selbst des geistigen Forderns. Ihre Rede spielt ohne rechnende Gefallsucht, aber auch ohne fremde Zimperlichkeit, ohne herausfordernde Selbstsucht des Weibchens wie ohne die unterwürfige Knechtschaft aus Haus, Sitte und Stand, mit verlockender Schwungkraft und vielleicht noch mehr verlockender Scheu, an den Grenzen zwischen Drang und Zwang. An dieser Spannung wächst ihr Geist, vielleicht sogar ihre Liebe.. und während sie, unbefangen von Natur, befangen durch Umwelt, sich nach beiden Seiten wehrt, findet und nützt sie die blinkenden, klirrenden Waffen womit sie ihr Geheimnis, ihr Herz schützt und bezeugt, in beständiger Gefahr zu verraten was sie bergen will und zurückzuhalten was sie offenbaren möchte, doch eben dadurch kühn und züchtig zugleich. Heimisch im ganzen Bezirk des Frauentums von der natürlichen „Weibsbegier" bis zum höfischen Damespielen ist sie allen einseitigen, ungebrochenen oder schlichten Naturen jeweils überlegen, noch bis in ihr Bangen und Wünschen hinein, und zu ihrem Zauber gehört daß sie ihre Schwachheit niemals verstecken noch verleugnen muß, so gut sie das kann, ja, daß ihr aus der Bekenntnis selbst eine neue Macht wächst. Die künstliche Zierrede, die andern zum Blenden oder zum Hehlen dient, glitzert, sprüht und knistert aus ihrer ehrlich bewegten und gefährdeten Seele. Wenn sie Celia ungeduldig nach Orlando ausfragt, so ist sie in ihrem bebenden Harren witziger und freier als die geistreich zögernde, in den Grundzügen ihr verwandte Celia.

Ihren bösen Ohm macht ihr Freimut verlegen. Den geliebten Liebhaber Orlando lenkt und neckt sie aus der Stärke ihres ungeduldigen Verlangens, das dem seinen gleicht, doch im Redekampf obsiegt durch den Geist der Selbstbefehdung und Selbstbeherrschung. Ganz Weib und ganz Dame nützt sie ihm gegenüber, gesichert freilich durch die Knabentracht, ihren Vorsprung, sich geliebt zu wissen, zu witzigen Fragen und spöttischen Lehren (III, 2): „Liebe ist eine bloße Tollheit, und ich sage euch, verdient ebensogut eine dunkle Zelle und Peitsche als andre Tolle." Beglückt, gestärkt, geschwellt durch das Zeugnis seiner Liebe läßt sie ihn seine Reime büßen und hüllt das frohlockende und hingegebene Gefühl ihres Weibtums in das schillernde Geist-

gewand ihres Damentums das sie unbefangener tragen darf, weil sie ein Knabe scheint. So besonders, wenn sie ihm (IV, 1) die Hochzeit vormimt und — das Herz voll Zärtlichkeit, den Mund voll Hohn — die Geliebte, die Liebe und die Ehe seinem geduldigen Glauben zu verleiden sucht, in Gestalt eines spöttischen Knaben, mit den Rede- und Gedankenmitteln des illusionslosen Weltkenners, selbst entzückt und gequält von der Spannung zwischen ihrer Rolle und ihrer Wahrheit, während der hörige Orlando noch durch ihre Rolle hindurch sich an ihrer Wahrheit weidet, ohne sie zu erkennen. Verräterisch bezaubernd dann, nach Orlandos Abgang, ihr mädchenhafter Ausbruch „O Mühmchen! Mühmchen! Mühmchen! Mein artiges kleines Mühmchen! wüßtest du, wieviel Klafter tief ich in Liebe versenkt bin!"

Doch auch wo nicht ihre Liebe spricht, sondern nur ihr Geist, wider den geist-reichen Jacques, bewahrt sie die Sicherheit und den Vorrang der weitgespannten Seele. Nur ihr gegenüber erscheint Jacques beinahe schulmeisterlich und anspruchsvoll düster. Und sie gerät fast ins Recht gegen ihn mit ihrem Nachruf: „Fahrt wohl, mein Herr Reisender!" .. wie der Geist aus dem Herzen immer recht behält wider den Geist aus Grübeln, Grundsatz oder Erfahrung. Vom Herzen aus, nicht von ihrer höheren Stellung oder Bildung, überwältigt sie auch mit ihrer herrischen Strafrede die grausame Schäferin Phöbe — zugleich ein Sieg der allseitigen Lebensfülle über die bloße Schäferei. Und wenn sie zum Schluß die getrennten und gequälten Paare vereinigt als märchenhafte Ehestifterin, so nimmt sie zu solcher Ordnung das Recht aus der Allgegenwart ihres Herzens, dem ihr Geist entstammt, in all den Zuständen die sie schlichten kann, weil sie sie erlitten hat: sie war verbannt wie der Herzog und seine Gefährten, hingegeben verliebt wie Orlando, hartherzig wie Phöbe, narrenhaft wie Probstein, herzoglich wie ihr Vater und schäferlich wie Phöbe und und Sylvius. Sie hat alle Freuden, Gefahren, Scherze und Schmerzen leidend oder mitleidend, spielend oder verstehend durchdrungen. Nur Jacques steht ihr am Ende ebenbürtig gegenüber — außerhalb ihres Zauberkreises, doch nicht mehr feindlich — als Betrachter der Schicksale die sie fühlt, auch seines eignen.

Von diesen beiden Zentren fällt das warme oder kühle Licht auf die übrigen Gestalten des Spiels, deren Gewicht beinahe bedingt wird von ihrer Gabe dies Licht stärker oder schwächer aufzunehmen. Der gute und der böse Herzog freilich bleiben Märchengestalten, ausgestattet nur mit dem reicheren und feineren geistigen Aufwand der Renaissance, zumal mit den seelischen und seelenkundlichen Sonderzügen

deren das Märchen, nicht das Drama entraten kann: der böse Herzog mit dem sachlich meist begründeten, persönlich oft und hier irrenden Mißtrauen des Renaissance-tyrannen.. der gute mit dem Walten und Sorgen der heiteren Laune und dem gütigen Überschuß, der als ein ritterliches Verlangen aus dem Mittelalter überkommen war. Den Durchschnitt des Hofs vertreten nach der Seite des Rittertums hin Amiens, nach der Seite des Schranzentums hin Le Beau, der Erste dem guten, der Zweite dem bösen Herzog zugehörig. Ein Werkzeug des bösen, hart und roh, wenn auch nicht ganz ohne den Schliff des verderbten Hofs, ist Charles der Ringer, freilich beschienen und verdunkelt vom Leiden und Tun Orlandos. Die liebliche Mittlerin zwischen der bösen und guten Welt, nicht durch ihren Charakter, sondern durch ihre Stellung, ist Celia, blässer, zarter, zager als ihre Base, deren Schicksal sie in treuer Hingabe teilt, doch verbunden durch Umgang oder von Natur mit dem kühnen Herzen und regsamen Geist ihrer Gefährtin. Minder besessen und getrieben von Leidenschaft, behält sie gegenüber der Heldin manchmal den Schein und das Recht der einsichtigen Besonnenheit und berichtigt sie mit den munteren Glossen wie sie der Betrachter vor dem Begeher und Erdulder meist voraus hat, und die neben dessen Taten und Leiden oft zierlich, oft lahm hergehen. Celia nimmt durch Neigung und Handlung zu sehr an Rosalinde teil als daß man ihre Eigenschaften von deren voller strahlenden ganz sondern könnte.. sie bleiben ein Paar. Doch soll sie ja, ohne eigene Schatten und Trübungen, als Rosalindes Folie dienen, wie sie schon märchenhaft durch ihren bösen Vater belastet ist, während die Muhme von der Würde und dem Glanz des vertriebenen Herzogs mitzehrt.

Doch spielen hier nicht nur Gute und Böse gegeneinander, sondern — wie im „Sommernachtstraum", nur minder scharf — drei Welten ineinander: der Adel, die romantische Schäferei und die echte. Probstein ist ihr Betrachter, teilhabend, nicht innewohnend allen dreien. Er ist unter den süßen Narren Shakespeares der anmutigste, der witzigste, ja der weiseste.. gründlicher Kenner, Spötter, doch nicht Verflucher des Weltlaufs, warm und treu wie der freilich schwerer geprüfte Narr Lears, der Bitterkeit seiner Erfahrung entrückt durch die Lust daran sie zu machen, durch die Freude am freien Wissen, Sehen, Rügen und Genießen der irdischen Mängel selbst und durch die unbeschwerte Sinnlichkeit womit er sich in jeder Sphäre heimisch, doch nicht verpflichtet fühlt.. an Geist und Witz der Rosalinde, an Weltspott dem Jacques, an Anhänglichkeit und Herzlichkeit der Celia wenn nicht

gewand ihres Damentums das sie unbefangener tragen darf, weil sie ein Knabe scheint. So besonders, wenn sie ihm (IV, 1) die Hochzeit vormimt und — das Herz voll Zärtlichkeit, den Mund voll Hohn — die Geliebte, die Liebe und die Ehe seinem geduldigen Glauben zu verleiden sucht, in Gestalt eines spöttischen Knaben, mit den Rede- und Gedankenmitteln des illusionslosen Weltkenners, selbst entzückt und gequält von der Spannung zwischen ihrer Rolle und ihrer Wahrheit, während der hörige Orlando noch durch ihre Rolle hindurch sich an ihrer Wahrheit weidet, ohne sie zu erkennen. Verräterisch bezaubernd dann, nach Orlandos Abgang, ihr mädchenhafter Ausbruch „O Mühmchen! Mühmchen! Mühmchen! Mein artiges kleines Mühmchen! wüßtest du, wieviel Klafter tief ich in Liebe versenkt bin!"

Doch auch wo nicht ihre Liebe spricht, sondern nur ihr Geist, wider den geist-reichen Jacques, bewahrt sie die Sicherheit und den Vorrang der weitgespannten Seele. Nur ihr gegenüber erscheintJacques beinahe schulmeisterlich und anspruchsvoll düster. Und sie gerät fast ins Recht gegen ihn mit ihrem Nachruf: „Fahrt wohl, mein Herr Reisender!" .. wie der Geist aus dem Herzen immer recht behält wider den Geist aus Grübeln, Grundsatz oder Erfahrung. Vom Herzen aus, nicht von ihrer höheren Stellung oder Bildung, überwältigt sie auch mit ihrer herrischen Strafrede die grausame Schäferin Phöbe — zugleich ein Sieg der allseitigen Lebensfülle über die bloße Schäferei. Und wenn sie zum Schluß die getrennten und gequälten Paare vereinigt als märchenhafte Ehestifterin, so nimmt sie zu solcher Ordnung das Recht aus der Allgegenwart ihres Herzens, dem ihr Geist entstammt, in all den Zuständen die sie schlichten kann, weil sie sie erlitten hat: sie war verbannt wie der Herzog und seine Gefährten, hingegeben verliebt wie Orlando, hartherzig wie Phöbe, narrenhaft wie Probstein, herzoglich wie ihr Vater und schäferlich wie Phöbe und und Sylvius. Sie hat alle Freuden, Gefahren, Scherze und Schmerzen leidend oder mitleidend, spielend oder verstehend durchdrungen. Nur Jacques steht ihr am Ende ebenbürtig gegenüber — außerhalb ihres Zauberkreises, doch nicht mehr feindlich — als Betrachter der Schicksale die sie fühlt, auch seines eignen.

Von diesen beiden Zentren fällt das warme oder kühle Licht auf die übrigen Gestalten des Spiels, deren Gewicht beinahe bedingt wird von ihrer Gabe dies Licht stärker oder schwächer aufzunehmen. Der gute und der böse Herzog freilich bleiben Märchengestalten, ausgestattet nur mit dem reicheren und feineren geistigen Aufwand der Renaissance, zumal mit den seelischen und seelenkundlichen Sonderzügen

deren das Märchen, nicht das Drama entraten kann: der böse Herzog mit dem sachlich meist begründeten, persönlich oft und hier irrenden Mißtrauen des Renaissance-tyrannen.. der gute mit dem Walten und Sorgen der heiteren Laune und dem gütigen Überschuß, der als ein ritterliches Verlangen aus dem Mittelalter überkommen war. Den Durchschnitt des Hofs vertreten nach der Seite des Rittertums hin Amiens, nach der Seite des Schranzentums hin Le Beau, der Erste dem guten, der Zweite dem bösen Herzog zugehörig. Ein Werkzeug des bösen, hart und roh, wenn auch nicht ganz ohne den Schliff des verderbten Hofs, ist Charles der Ringer, freilich beschienen und verdunkelt vom Leiden und Tun Orlandos. Die liebliche Mittlerin zwischen der bösen und guten Welt, nicht durch ihren Charakter, sondern durch ihre Stellung, ist Celia, blässer, zarter, zager als ihre Base, deren Schicksal sie in treuer Hingabe teilt, doch verbunden durch Umgang oder von Natur mit dem kühnen Herzen und regsamen Geist ihrer Gefährtin. Minder besessen und getrieben von Leidenschaft, behält sie gegenüber der Heldin manchmal den Schein und das Recht der einsichtigen Besonnenheit und berichtigt sie mit den munteren Glossen wie sie der Betrachter vor dem Begeher und Erdulder meist voraus hat, und die neben dessen Taten und Leiden oft zierlich, oft lahm hergehen. Celia nimmt durch Neigung und Handlung zu sehr an Rosalinde teil als daß man ihre Eigenschaften von deren voller strahlenden ganz sondern könnte.. sie bleiben ein Paar. Doch soll sie ja, ohne eigene Schatten und Trübungen, als Rosalindes Folie dienen, wie sie schon märchenhaft durch ihren bösen Vater belastet ist, während die Muhme von der Würde und dem Glanz des vertriebenen Herzogs mitzehrt.

Doch spielen hier nicht nur Gute und Böse gegeneinander, sondern — wie im „Sommernachtstraum", nur minder scharf — drei Welten ineinander: der Adel, die romantische Schäferei und die echte. Probstein ist ihr Betrachter, teilhabend, nicht innewohnend allen dreien. Er ist unter den süßen Narren Shakespeares der anmutigste, der witzigste, ja der weiseste.. gründlicher Kenner, Spötter, doch nicht Verflucher des Weltlaufs, warm und treu wie der freilich schwerer geprüfte Narr Lears, der Bitterkeit seiner Erfahrung entrückt durch die Lust daran sie zu machen, durch die Freude am freien Wissen, Sehen, Rügen und Genießen der irdischen Mängel selbst und durch die unbeschwerte Sinnlichkeit womit er sich in jeder Sphäre heimisch, doch nicht verpflichtet fühlt.. an Geist und Witz der Rosalinde, an Weltspott dem Jacques, an Anhänglichkeit und Herzlichkeit der Celia wenn nicht

ebenbürtig so doch verwandt, und animalisch heiter genug um sein ungeschlachtes Kätchen zu begehren und dem dumpfen Tölpel Wilhelm wegzunehmen, ohne Gewalt, bloß durch die schlichten Scheinkünste der modischen Rede, die dem Bauernburschen halb Zaubersprüche halb Richtersprüche, jedenfalls unabwendbare Schlüsse erscheinen. An Menschenkunde nimmt es der Narr mit den Klügsten in diesem Spiel auf, doch er braucht sie nicht — das ist seine Überlegenheit und seine Unterlegenheit zugleich — zum Tun, sondern zur Betrachtung, zum Scherz, vielleicht zum Trost, unverantwortlich eben als Lustigmacher einer fragwürdigen Welt.

Die echte Schäferei mit ihrem Stallgeruch, ihrer Dumpfheit und ihrer fleischlichen Einfalt erscheint hier nur in Kätchen und ihrem Wilhelm, wozu noch Olivarius als gemäßer Seelsorger dieser Schicht gehört. Corinnus, Sylvius und Phöbe regen sich zwischen dem dumpfen Beruf und der Verklärung, welche die ständische und städtische Sehnsucht seit dem Altertum schon dem grünen tierischen „natürlichen" Tun und Treiben gönnte, absichtlich oder unwillkürlich blind oder sinnig und lüstern wach für das schlechthin Andere, für die Freiheit von allzu feinen Sitten, allzu strengen Regeln, allzu leichten Stoffen. Sie empfangen ihr Gesicht hier von den freien Wesen die weder Schäfer noch Höflinge sind, sondern — wie der Dichter selbst — deren gefühlige Betrachter: Rosalinde und Jacques.. ihr Gesicht, das heißt die Poesie der Natur, der Leidenschaft, der Freiheit und die Nähe am Wachstum von Tier und Kraut. Doch sind sie schon eingelassen — über das tierische Begehr und das dumpfe Gewerbe hinaus — in die Gefühle der feineren Schichten denen Bukolik und Arkadik entstammt, in die schwärmerische Sehnsucht, Demut oder Strenge. Corinnus ist ein weiser Alter, gedämpft durch das romantisch trübe Licht seines Schäfertums.. Sylvius, der verliebte Jüngling jeder Schicht, nur in Schäfertracht gehüllt, und Phöbe, die spröd umworbene und verschämt verlangende Jungfrau, wie wir sie aus Schäferromanen als gestelzte Wunschbilder kennen, nur hier gefüllt mit Shakespeares blühendem Atem, wirklich, lebendig zugleich durch die Natur der sie entstammt und den Traum dem sie vorschwingt.

Man mag diesem Bereich zwischen Wahrnehmung und Verklärung auch noch Adam zurechnen, in dem ein menschliches Ideal von treuem Dienst und lebenslanger Ergebenheit sich durchdringt mit dem Bild von trauriger Erfahrung, Not und Standesplage. Die Schäfer wie die Diener übrigens bedeuten zunächst nur Körper woran der Glanz der hohen Liebenden und Leidenden sich verherrlicht.

„Wie es euch gefällt“ ist ein Spiel, und jeder ständische oder landschaftliche Bezirk trägt hier ein überständisches und überlandschaftliches Fluidum von Lust oder Schwermut. Die Erfahrung, reich und schwer genug, löst sich auf in Stimmung.. aber jede Stimmung wiederum trägt das manchmal selige, manchmal drohende Gewicht eines schon nicht mehr nur spielenden Weltwissens. Durch die Zauberlandschaft atmet die böse Welt die sich noch ins Spiel aufheben läßt, doch schon verlangt nach dem verräterischen Wort. Das leichte Schweben über dem Dunkel von Not, Qual und Tücke gehört zur höchsten Tugend des Werks, und die Natur scheint hier nur die Zuflucht vor der menschlichen Gesellschaft, doch nicht romantisch verdunstet, sondern eben aus der Gesellschaft geläutert, verdichtet und durch den Gegensatz selbst verwirklicht.

SONETTE

VERDÜSTERUNG des Weltbilds bis in Spiel und Scherz hinein, den Durchbruch von Gram und Hohn — sehr verschieden von dem unschuldigen Greuelspaß des „Titus Andronicus“ oder der ersten Historien — künden, bald leise fühlbar im Ton, bald deutlich ausgesprochen mit Winken und Lehren, die Werke Shakespeares an von denen wir herkommen. Noch ehe man den bestimmten Grund dieses Wandels erfragt, ahnt man das notwendige Schicksal eines Wesens das solche Werke bezeugen: eine Seele der feinsten allseitigen Empfänglichkeit und Empfindlichkeit, von dem zartesten Würdegefühl, kühn und schmiegsam eingelassen in das Treiben einer unbarmherzig stolzen, wilden, harten, spitzen und herrischen Gesellschaft, ihr nah genug um jede ihrer Regungen wahr und weh zu nehmen, nicht hoch genug um sie niederzuhalten oder auch nur abzuwehren, und zudem befangen und befleckt vom Makel des Standes der zwar eine Art Narrenfreiheit des Sehens und Sagens verbürgte, aber auch die adlige Freiheit des Zu- und Abtuns verbot. Man denke solch ein Wesen, eine königliche Seele im Narren- und Mimenkleid, hingezogen zu einem Mitglied des durchschauten, doch bejahten, vielleicht ersehnten Adels, das offenste und verhaltenste Herz ergriffen von der Liebe zu einem bestimmten Geschöpf jener Welt — ein sehr mögliches Geschick in dem gelockerten Renaissance-verkehr, der zwar die Stände getrennt hielt, doch den Personen die Übertritte nach allen Seiten hin gefährlich und reizvoll erlaubte — und man ahnt eine Fülle heut vielleicht schwer faßlicher, damals notwendiger Leiden: Shakespeares Sonette sind ihr unheimlichstes Zeugnis. Sie umkreisen die Spannung eines Herzens das, ganz hingegeben an ein irdisch sichtbares, von geheimen Kräften durchflutetes Dasein, ohne Rückhalt in einem ablenkenden Jenseits, ohne bindenden Gottesglauben, erfüllt wie kein zweites vom lebenhaltigen Nu und dessen Gefahren — natürlicher und seelischer Wandel, Vergängnis, Verwesung — in ein menschliches Verhältnis gerät das all seine zarten und innigen Nerven bedroht, seine leidenschaftliche Erscheinungslust, seine Würde und sein demütiges wie stolzes Verlangen. Der Kampf zwischen solcher Hingabe und solcher Selbstbewahrung ist der eigentliche Ursprung und Gehalt der Sonette, vom sinnlichen Werben um die schöne Gestalt bis zum tränenlosen, trostlosen, schauervollen Blick auf den Untergang solcher Gestalt und ihres Umkreises, von keimhafter Liebe bis zu trümmerhaftem Tod, samt den irdischen Gütern und Schäden welche die-

sen Abgrund ausfüllen: Lust, Gier, Demut, Stolz, Schmach, Besitz, Verlust und Ruhm.

Man hat die Sonette — mehr des Stoffs als des Gehalts ansichtig, mehr der Dinge als der sie ergreifenden Hand und Seele — den stilistischen Renaissance-spielereien zurechnen wollen, teils aus Verlegenheit teils aus Blödheit, ungerührt von der glühenden Spannung ihres Tons und ihres Bilds, welche hier einmal beinah gefährlich nackt die sonst weltgeborgene und -bewegende Seele verrät. Wohl sind mancherlei Motive des modischen Petrarkismus auch in den Sonetten verwendet, aber nichts bleibt hier ausladender Redeprunk und bunter Behang, vielmehr zeichnen sich diese Gedichte in der ganzen Renaissancelyrik aus durch die fast krampfige Kargheit der Gebärden die eher zu verhalten als zu verkünden trachten, durch die dingliche Prallheit die auch das Trockene, Niedere, ja Widrige mitnimmt, durch die finstere Dichte des Gefühls, durch die Scheu vor der schönen Linie, durch die geheimnisvolle Nüchternheit worin keine Phrase, keine schönrednerische Gelahrtheit oder Beschauung gedeiht. Shakespeares Sonette sind gesättigt mit harter irdischer Anschauung, durchaus ohne „idealistische", empfindsame, schwärmerische Flucht aus der wie immer beschaffenen Gegenwart in eine metaphysische Hinterwelt. Nur ein Mann dem das irdische Leben wirkliches und einziges All bedeutete, der sich abgefunden hatte mit Raum und Zeit als den allein faßbaren Trägern der menschlichen Kräfte, Werte und Güter, ohne die Frage nach dem Jenseits, konnte diese Verse schreiben, während Petrarkisten und Platoniker, gläubig oder nicht, ihren Gehalt, oft ihren Stoff entnahmen dem süß-schwermütigen Nachgefühl des Himmels oder der Ideen.

Die Sonette, ohne durchgehende Komposition zu Motivgruppen zusammengefaßt, wahrscheinlich in der Reihenfolge ihrer Entstehung überliefert, Gelegenheitsgedichte im goethischen Sinn, wenn auch fester zusammengeschlossen als die Gebilde des deutschen Sturm und Drangs und der Romantik, enthalten Betrachtungen, Ereignisse, Zustände denen deutlich der unmittelbare Lebensstoff zugrunde liegt, doch sprechen sie ihn nicht erzählerisch oder empfindsam aus. Die furchtbare Intensität des Ausdrucks kann den Sachenforscher hier und da verleiten zum Befund eines bekennerischen Realismus.. doch bringen uns die Sonette dem Lebensgeschehen Shakespeares nicht sehr viel näher als seine Dramen, die es offenbaren und verbergen in Welt. Freilich meinen wir die Seele des Dichters hier manchmal nackter zu fassen, weil sie stoffloser erscheint. So viel erfährt aus den So-

netten wem mehr an den Begebenheiten als an den Wesenheiten liegt: Shakespeare hat einen jungen Adligen (die Person ist gleichgültig) geliebt, trotz den Schranken des Standes, bis zur Selbstaufgabe, doch nicht bis zur Verblendung, und er hat von ihm — wie es bei einer solchen Gemeinschaft zu erwarten war — viele Leiden erfahren die aus dem Unterschied des Rangs und der Jahre, des Geblüts und der Einsicht, aus gesellschaftlichen und persönlichen Bedingungen kommen. Deutlich sind zumal, nicht dem Faktum, nur der Art nach ausgesprochen, die leichtsinnigen Demütigungen im Verkehr und die tieferen Wunden die das unbedingt ergebene Herz empfing von der Abkehr oder Kühle des schönen, jungen Gönners — wie im Fall der Schwarzen Dame: der hat sich in einer eigenen Sonettreihe verewigt. Diese höchst persönlichen, als Vorkommnis alltäglichen, als Erlebnis und Bekenntnis Shakespeares erschütternden Schmerzen sind gehoben, umnachtet oder erleuchtet von seinem dauernden Wissen des Weltlaufs und seinem metaphysischen Schauer der Vergängnis.

Weniger die Reihenfolge der Sonette, die durch mancherlei Stimmungszufälle unterbrochen oder verwirrt wird (z. B. Sonett 42 nimmt schon ein Motiv aus der Gruppe über die Schwarze Dame vorweg, wenn auch mit anderem Ton und Ziel) als die Schichtung ihres Gehalts mag uns des Dichters Leiden und Wollen erschließen. In allen menschlichen Einzelvorkommnissen seiner Liebe, aus Zeit, Raum und Sitte, sucht er sie zu schützen mit den Mitteln der Herzensweisheit oder auch nur der Herzensklugheit, mit seherischer Tiefe oder mit sachwalterischer Helle, gegen drei Verhängnisse, unentrinnbare und doch — wie die Qual und der Mut der Liebe immer wieder wähnen müssen — betrügbare, besiegbare: den Wandel der Zeit, sei er Hinfall sei er Abfall.. die Feindschaft der Welt, Lug oder Schmach.. den Unbestand des geliebten Herzens selber.

Die erste Reihe (1—14) enthält die Rufe zum Weiterzeugen, hinter denen unheimlich, doch durch die modische und seelische Verdrehtheit verdeckt, das inbrünstige Verlangen bebt, der sinnliche Widerstand gegen das Schwinden der im Augenblick ewig gefühlten und ewig begehrten Schönheit. Geistige Formen der Fortpflanzung sind Bild, Sang, Ruhm, und wie des Dichters Begier in jenen Zeugungs-sonetten sich selbstlos verkleidet als eine sittliche und nützliche Lehre, so wirft er in den Ruhmes-sonetten seinen Dichterstolz, indem er ihn zeigt, ja aufbäumt, mit leidenschaftlicher Demut dem Geliebten zu Füßen (Sonett 38):

Fällt meiner Muse die erfindung schwer
Solang du hauchst? Du strömst in mein gedicht

Den eignen süßen inhalt, allzuhehr
Als daß er aus gemeinem blatte spricht.

O dank dir selbst wenn etwas du in mir
Der durchsicht würdig dir vors auge stellst:
Wo bliebe einer stumpf, schreibt er von dir,
Da selbst du mit erfindung ihn erhellst.

Du zehnte muse, zehnmal mehr an wert
Als die von reimern angeflehten Neun!
Die zu dir rufen denen sei'n beschert
Gesänge die sich ewigen daseins freun!

Gefällt mein schlichtes lied der spähenden Zeit,
Sei mir die müh und dir der ruhm bereit!

Sein Fußfall wird nur um so tiefer, von je größerer Höhe er sich niederwirft. Man muß das Sonett 38 zusammenlesen mit dem antike Muster, zumal des Horaz „exegi monumentum .." erneuernden Sonett 55: auch in diesem ist nicht Selbstlob des Dichters, sondern die Verewigung des Geliebten der eigentliche Sinn und Wille. Shakespeares Selbstgefühl — manchmal sich schützend, ganz selten sich reckend — dient als Schmuck des Verherrlichten, als Werbungsmittel, als Opfergabe. Öfter als den Reichtum seines Schenkens zeigt er seine Armut und findet größere Wollust in einer Preisgabe ohnegleichen, Preisgabe nicht nur seiner Werte, sondern seiner Würde. Den äußersten Grad solcher Demut — fast erschreckend und beschämend für die Heutigen, die wissen wer Shakespeare ist und ahnen was sein Idol war, doch begreiflich jedem der die ausgleichende, aufhebende und süß vernichtende Gewalt einer unbedingten Liebe kennt — erreicht das Sonett 57:

Ich bin dein sklave der nur auf die stunden
Und zeiten deiner lust zu harren weiß.
Nie bin ich an kostbare zeit gebunden
Noch einen dienst wenn nicht auf dein geheiß.

Nicht schelt ich auf die endlos lange frist
Wenn ich, gebieter, deinthalb schau zur uhr
Noch denk ich wie die ferne bitter ist
Wenn dann dein knecht auf deinen wink entfuhr.

Nicht wagt mein eifersüchtiger sinn die frag
Wo du nun bist, an welch geschäft du eilst..
Ich harre, ein betrübter sklav, und sag
Mir bloß wie du beglückst wo du grad weilst.

Solch treuer narr ist liebe: ihr ist recht
Was du auch wünschest, niemals denkt sie schlecht.

Das Gedicht ist nicht nur eine fast frevelhafte Huldigung, sondern auch eine geheimnisvolle Flucht aus den mürben Fesseln von Raum und Zeit, die Flucht eines gottlosen Beters in den Willen des erwählten oder verhängten Herrn. Nirgends bleibt solche Flucht vor der Vergängnis oder der Umblick nach dem festen Besitz oder auch nur nach dem Sinn im Wandel beschauliche und erbauliche Lehre platonischer oder christlicher Erbschaft zu Trost oder Schreck: sie ist durchdrungen vom Leid, vom Trutz, vom Schwung des persönlichen Hier und Jetzt, und so wenig wie man in Shakespeares Dramen die Sinnsprüche als Sentenzen ablösen darf aus dem Geschehnis dem sie ihre Weltgültigkeit, nämlich ihre Sinnenbildlichkeit danken, so wenig soll man aus den Sonetten sich Lebensregeln oder Schulwinke herausklauben, weil jeder Satz, wie jedes Bild und Gleichnis, hier nur tönt und gilt aus dem einmaligen, aber allsinnigen Lebensgrunde seines Dichters.. auch hierin unterscheiden sich Shakespeares Sonette von dem ganzen übrigen Sonettenschatz der Welt: sie sind nicht „allgemeingültig", das heißt von Fall zu Fall brauchbar, sondern eigenwirklich, das heißt ewig in einmaliger Stätte, Stunde und Person, deren Fülle das Weltgesetz in sich nicht vertritt, sondern verkörpert.

Es ist immer dieselbe persönliche Spannung, ob er in seiner Abwehr des Wandels dem Geliebten mit mannigfachen Wendungen seine eigenen Verse als Ruhmesspender preist oder herabsetzt oder seinen Blick richtet auf das Allgeschehen, das Schwund und Zuwachs wechselt. An solcher Gabe, die Weite dicht zu füllen oder die Enge schwungkräftig zu schwellen, an dem steten Austausch der innigen Nähe mit der schaurigen oder erhabenen Ferne erkennen wir den Dramatiker wieder der die Weltkräfte und -geheimnisse ohne Abhub und Makel wirkend zeigt am besondersten, innigsten und bestimmtesten Tun und Leiden wirklicher Menschen, von Narr und Hure bis hinauf zu den Erdgebietern und Geisterkönigen. Groß und Klein, Hoch und Nieder, Weit und Eng gibt es für ihn nicht als dauernde, meßbare Eigenschaften und Räume, sondern alles gewinnt seinen Rang, seine Glut, seinen Wert von den Lösungen oder Straffungen seiner einen Seele, der kein Jenseits, kein außerseelisches Wertgefüge den Druck, die Verantwortung, ja den Stoff der einen wirklichen, hiesigen Welt abnimmt. Was bei Dante der geglaubte, gesehene Gottesbau ist, worin von unten bis oben jedes Wesen mit seinem ewigen, unabänderlichen

Wert seinen festen Platz füllt, das ist bei Shakespeare die weltsichtige und weltträchtige, ja weltschöpferische Herzensfülle: sie erfährt alle Zustände, leidend, freudig, verzweifelt oder männlich gefaßt, und verwirklicht sie mit unsichtbar vernehmbaren Regungen, wie in den Sonetten, oder in dem ungeheuren Erdenspiel der gestaltigen Kräfte, als ein Mensch mit seinen hiesigen bedingten Gemüts- und Gesellschaftsqualen und -süchten oder als tausendgesichtige Welt voll tuender, duldender, bis zum Grund beseelter und leibhaftiger Menschen. In so verschiedenen Inkarnationen offenbart er, bis ins Verhüllen hinein, ein Grauen seines Daseins: die Vergängnis, einmal verengert zum Wankelmut eines leichten Jünglings, einmal erweitert zum Weltgeschehen (Sonett 64):

Sah ich durch grimme hand der Zeit zerrauft
Reich-stolzen prunk vernuzt begrabner welten
Und sah ich hohe türme die zerschellten
Und ewiges erz der todes-wut verkauft.

Sah ich das meer mit seinem gierigen mund
Ein stück vom königreich des ufers fassen
Und festen grund entwandt den flutenmassen..
Schwund wird durch anwachs, anwachs wird durch schwund..

Sah ich den wechselgang der dinge dort
Und diese dinge selbst verdammt zum übeln,
Dann lehrten mich die trümmer so zu grübeln:
Zeit kommt und nimmt mir meine liebe fort.

Solch denken ist wie tod das so in not
Weint daß es hat was ihm zu schwinden droht.

Beides sind nur Züge, Wölbungen, Druck oder Lockerung der einen ungeheuren Seele, die heute das All fühlt im kühlen Blick seines Gönners und morgen die Angst oder den Trost um dessen Schwinden fühlen kann in Meeres- und Sternenweiten.

Wandel und Vergängnis sind freilich Geschehnisse der Welt wie der Seele, und meist bedient sich Shakespeare lieber der menschlichen als der kosmischen Gleichnisse. Zumal Wert und Unwert des Nachruhms den er selbst verleihen kann beschäftigt ihn dringlicher als der Blick auf die Schöpfung deren Verhängnis er nur erleiden, nicht bewirken kann. Der Erde, ja dem Hof und der Stadt hält er sich näher und behält immer Stärke und Fülle genug vom dichten Menschtum aus die Horizonte zu fassen, die Sternenräume zu beseelen.

Neben dem Wandel — inniger, heftiger — kommen in seinen Sonetten Schmach, Ehre und Würde, rein menschliche Angelegenheiten zu Wort, die er nicht nur im leidenschaftlichen Grübeln der metaphysischen Angst, sondern auf Schritt und Tritt in Winken, Blicken, Reden seiner Gesellschaft erfuhr. Als Schauspieler, auch als berühmter und angesehener, war er in dem Kreis dem sein Lord angehörte zwar geduldet, ja bewundert, doch verdächtigt und bemakelt „verschmäht, arm, matt" (Sonett 37) und trotz oder wegen seines äußersten Würdegefühls, zu zart und zu stolz den Geliebten mit dieser Bürde zu belasten. Über vielen Sonetten hängt — ein Beweis für ihre Echtheit — die Wolke eines solchen Drucks. Es war — bei aller Renaissance-freiheit — bedenklich für einen Schauspieler mit einem Lord befreundet zu sein.. es war nicht minder bedenklich für den Lord mit dem Schauspieler als mit seinesgleichen zu verkehren. Aus diesen beiden Mißständen ergaben sich für ein stolzes und feines Herz gesellschaftliche und seelische Qualen, eine drückende Pflicht der Zurückhaltung und — beim geringsten Taktmangel des Gönners — kaum heilbare Schläge. An beiden hat es nicht gefehlt: viele Sonette bewahren uns die Wunden und die unzulänglichen Heilmittel bald der Demut bald der Weisheit bald des Stolzes. Diese Gedichte sind heute noch die schmerzlichsten, vielleicht die frischesten, weil sie zu den großen Zeugnissen gehören des unsterblichen Kampfes zwischen unbedingter Seele und bedingender Gesellschaft.

In den Sonetten bedient sich, bei aller Leidenschaft und Sinnenfülle, der geistige Ausdruck oft unheimlich der Sachwalterkunst, des dialektischen Für und Wider (zum Unterschied von der Petrarkistischen Rhetorik, welche auf Überwältigung des Denkens durch Vorstellungsgründe ausgeht). So erscheint die gesellschaftliche Schmach bald als Minderung bald als Stärkung der Liebe, bald als demütige Abwehr bald als inniger Hilferuf, bald als ein Mittel des Stolzes der gefährliche Gunst verschmäht, bald als Werbung um Stütze und Beistand. Oder die Liebe betont ihr selbstgenugsames Glück gegenüber allem Raub und Druck von außen. Das wichtigste Gedicht dieses ganzen Bereichs ist das Sonett 29, ein ergreifendes Bekenntnis des unerfüllbaren Ehrsinns wie der selbständigen Leidenschaft:

Wenn ich verbannt von glück und menschenblick
Bewein allein mein ausgestoßnen-los,
Mich selber sehend fluche dem geschick,
Zum tauben himmel schreie aussichtlos:

Möcht ich wie einer sein mit freunden viel,
Wie er geformt, wie er von hoffnung voll
Und wünsche eines kunst, des andren ziel —
Dess mindest froh was meist mich freuen soll.

In solchem sinnen fast mich selbst verachtend
Fällst du mir plötzlich ein: ich steig empor
Und, wie die lerche mit dem frührot trachtend
Aus trüber erd, lobsing am himmelstor.

Dein, süße liebe, denken bringt solch glück..
Nun weis ich tausch mit königen zurück.

Freilich will uns heute der Ausdruck der Schmach stärker dünken als der Trost darüber. Hier bekennt sie sich in der Stelle und Stunde da sie nicht mehr den äußeren Zustand befleckt, sondern das Gefühl gefährdet. Hier ist die Liebe gesehen als Bürde und Würde zugleich des hohen, auch durch Schande nicht zu schändenden, durch Hingabe des Herzens immer noch reichen Sinns. Vielleicht noch bittrer als das Geständnis des Outcast entlädt sich die innere Schmach in den Sonetten 110 und 111. Der Narren-beruf gilt hier nicht mehr als gesellschaftlicher Zustand, sondern als persönliches Tun, von jenem zwar untrennbar, doch nicht nur Unglück, sondern auch Schuld. Und hier betont sich die Liebe nicht als sichrer Hort der alle Flecken reinigt, sondern sie wird beschworen, angefleht als Rettung, wie der Fromme von Gottes Gnade Rechtfertigung oder Erlösung erwartet. (Sonett 110):

Ach es ist wahr: ich schweifte hier und dort
Und machte mich zum schecken für den schein,
Stach in den eignen Sinn, warf wertstes fort
Und schuf aus neuem lieben alte pein.

Oder 111:

O zeigt euch meinethalb aufs Glück ergrimmt,
Die schuldige gottheit meiner leidensfahrt,
Die für mein leben bessres nicht bestimmt
Als volks-erwerb der nachzieht volkes art.

Daher empfängt mein name einen brand,
Daher wird all mein wesen fast bedräut
Durch meine arbeit — wie des färbers hand,
Habt mitleid denn und wünschet mich erneut.

Dann schlürf ich wie ein williger kranker ein
Den essig-trank für meine giftige sucht

Und nichts von bittrem soll mir bitter sein
Noch doppelstrafe mehrend zucht mit zucht.

Habt mitleid mit mir, Teurer! dann bekund ich:
Allein von eurem mitleid schon gesund ich.

Auch das Sonett 112 bezeugt, wie diese beiden, einen bis in das selbständige Gemüt reichenden Albdruck der Schande, gleichviel ob durch ein bestimmtes Ereignis dem Dichter fühlbar geworden oder durch die reizbare Liebe seinem ganzen Schauspielertum jetzt erst aufgeprägt:

Mit lieb und mitleid füllt ihr aus was hohl
Unglimpf des volks mir in die stirn gepreßt.
Was gilt mir ob man übel spricht ob wohl
Wenn ihr mein böses deckt, mein gutes meßt!

Ihr seid mir all die welt, und mir ist pflicht
Daß lob daß schmach mir kommt kraft eures winks
Kein andrer gilt mir, ich für andren nicht
Der ehernen sinn mir drehe, rechts noch links.

So tief zum abgrund werf ich alle acht
Auf Andrer rede daß mein nattern-ohr
Sich taub für schmeichler wie für tadler macht.
Für meinen gleichmut bring ich dieses vor:

Ihr haltet so in meinem sinne fest
Daß tot mir dünkt der ganzen erde rest.

Neben solchen dauernden, halb qualvollen halb wollüstigen Selbstbrandmarkungen des eignen notwendigen Berufstreibens, neben der Verfehmung seines Standes durch sein Gefühl und Begehr, enthalten die Sonette einzelne Züge schmerzlicher Herabwürdigung durch den Geliebten selbst, bald Klage bald Unterwerfung bald Mahnung an ihn die eigne Ehre nicht zu gefährden durch den Bund mit dem Erniederten oder auch nur durch Rücksicht. Diese Zartheit scheint den jungen Geliebten nicht vor eigenen Fehltritten und garstigen Nachreden geschützt zu haben, und bei der Art seiner Liebe muß der Dichter ihn trösten oder hüllen wie sich selbst (Sonett 70):

Dir sei kein vorwurf wenn sie schmähn gemacht,
Da die verleumdung gern das holde sticht.
Die schönheit hat zum zierat den verdacht,
Die krähe fliegt in himmels schönstes licht.

Verleumdung macht den wert dir, wenn du gut,
Nur größer, dir umworben von der zeit:
Denn lasters wurm in süßten knospen ruht..
Doch ist dein frühling rein und unentweiht.

Du gingst aus junger tage hinterhalt —
Seis nicht bestürmt, seis siegend im gefecht.
Doch hat dein preis nicht so als preis gewalt
Daß er den neid hemmt der sich stets erfrecht.

Verhüllte nicht der argwohn deinen ruhm:
Du hättest aller herzen königtum.

Das ganze Ringen um die Ehre, sei es die eigene sei es des Geliebten, die Verantwortung für das gesellschaftliche Gesicht ihrer Gemeinschaft greift auch hier über die Gesellschaft, über den sehr ernst genommenen Schein hinaus in den Bereich der unbedingten, der einsamen Werte, und auch darin meinen wir den Dramatiker wiederzuerkennen dem es gelingt die zeitlichen Lebensformen zu Zeichen oder Gefäßen der ewigen Lebenskräfte umzuschaffen. Der bemakelte Schauspieler wird in den Sonetten 71, 72 zum unwerten, alternden, sinkenden Mann überhaupt, und Warnung wie Hilferuf lenkt der Dichter darin von der Berufsschmach auf Alter, Hinfall und Tod, mit der Klage zugleich und dem elegischen Trost. Hier durchdringen und verschlingen sich zwei der großen Grundmotive der gesamten Sonette: Vergängnis und Schmach. Der Tod, in andren Gedichten als Weltverhängnis geschaut mit seinem Vortrab und Gefolge von Angst, Grauen und Ekel, wird hier noch einmal wahrgenommen, traurig und tröstlich, von der besondren liebenden Person aus, unter dem Blickwinkel des hiesigen Bundes, für den er, nach den Übeln durch Mitmenschen und Zeitgesetz, nur der letzte Verderb ist, doch auch die stärkste Probe der Gemeinschaft und des Dienstes. Wider diesen endgültigen Feind der Liebe, unerbittlicher und unabwendbarer als die Schande oder als die Untreue des Geliebten, ruft der Dichter hier mit düster festem Ton — schwingend von Entsagung und Entrückung, wie von drüben — den Ruhm, die Vernunft, selbst den Leichtsinn des Freundes auf.

Zunächst den Ruhm: immer wieder verspricht er ihm die Dauer durch die Verse, nicht wie in anderen Sonetten als Ausdruck des dichterischen Selbstgefühls in horazisch-ovidischer Art, sondern von dem Geliebten aus als Abwehr der Vergängnis, bang um die eigene Kunst, ja bedroht von einem Nebenbuhler (man hat auf Chapman gedeutet) der zugleich sein dichterisches Ansehen und seine freund-

schaftliche Nähe bei dem Verherrlichten in Frage stellt. Seltsam für uns Heutige, wenn er die Armut, Eintönigkeit, Einfalt seines Lieds immer wieder entschuldigt mit der notwendigen Einheit und Gleichheit des Geliebten (Sonett 76):

O süßes lieb, ich schreibe stets von dir
Und du und liebe, ihr seid noch mein plan..
Mein bestes: altes wort in neuer zier:
Dies tu ich immer, ists auch schon getan.

Sonett 105:

„Schön gut und treu" dies ist mein ganzer plan..
Mein dichten dreht sich nur in dieser bahn.
Drei ding in einem: wunderbares Ziel!

Auch die Reihe der Ruhmes-sonette (100—107) weitet sich am Schluß in einen gedrungenen und geflügelten Seherspruch, der die persönliche Beziehung aufhebt in das Allgeheimnis. Die Gedichte über die Gabe der Verewigung durch den Gesang und das Bild gehören scheinbar in die Renaissance-rhetorik, doch sie schwingen, anders als diese, trotz einzelnen Wendungen, in Shakespeares besondrem unheimlichen Grauen vor dem gewissen Ende. Der Ruhm aus Dichtermund gehört nur in das Ringen mit dem hier immer furchtbar gegenwärtigen Tod oder mit der nie wieder in der Dichtung so schmerzlich anerkannten und abgewehrten Schmach. Auch die Sorge um den glänzenden und pompösen Rivalen darf nicht vom Humanisten- und Literatenkampf der Renaissance aus gesehen werden, sondern ganz wörtlich, wie es ausgesprochen ist, als das Beben eines großen Herzens um den Ernst, die Gewißheit und die Fruchtbarkeit seiner Freundschaft. Shakespeare wirbt um den jungen Gebieter mit all seinen Gaben, den innigen und den hellen, und alle sieht er gefährdet, die einen durch die Anlage des Umworbenen, die andern durch äußere Mitwerber. Doch innen oder außen, er nimmt in ihnen nur Stöße des einen großen Dräuens wahr unter dem seine Liebe steht: des Wandels. Erotische, gesellschaftliche, selbst literarische Untreue sind nur Zeichen für die umfassende Gefahr der er sein Leben, sein Schaffen und seine Liebe unterworfen weiß: Vergängnis.

Diese dinglich dichten Verse ohne allegorisches Gewölk enthalten doch keine stoffliche Beschreibung von Sachen, Vorgängen, Empfindungen, sondern die krampfig ergriffenen, hart und zäh gepackten Bilder seelischer Ströme, Schwünge, Risse.. durchfibert vom ewigen Beginn, der Leidenschaft, und vom ewigen Ende, dem Tod. Die Be-

jahung der eignen Gaben will hier nur die Liebe schmücken, die Formeln der Demut, des Hinfalls, so echt und gefühlt in sich selbst, weisen darüber hinaus auf den tieferen trostlosen oder tröstlichen Schauer jedes lieberfüllten großen Herzens „so klein, vor dem Tod so entblößt".

Und nur mit diesem Blick auf die ewigen nackten Menschentümer, die immer auch die uns einzig wirklichen Gleichnisse, ja Zeugnisse der Welt selbst enthalten, treten wir an die Sonette von Treue und Untreue heran. Bei allen fast gesellschaftlichen Formeln, welche die gewöhnlichen oder verstiegenen Eifersüchteleien zweier Liebenden vermuten lassen könnten, reichen auch diese Gedichte zunächst durch die abgründige Seele ihres Künders über die landläufigen Liebesklagen soweit hinaus wie der Othello über jede landläufige Ehebruchsdramatik.

Zwar schon die Motive selbst solcher Sonette wie 34—37, mindestens in dieser nüchternen Härte gefaßt, die Klage über des Freundes Unbill, ihre wissende Bejahung und ihre schmerzliche Verhüllung, haben ihresgleichen nicht in der Elegik der Welt: entweder wird das eigne Gefühl sonst aufgeschönt oder die Schuld und Wirkung des Beleidigers geschwellt. Nie wieder durchdringen sich der nüchterne „soziale" Tatbestand mit einer kaum ertragbaren Spannung des seelischen Leidens und Sagens wie etwa in Sonett 36.

Auch andre Dichter haben die geliebte Person mit allen Erdengütern oder Himmelskräften beladen, ja gleichgesetzt, doch dabei die Person verhüllt oder die Güter und Kräfte entleert und verblasen. Nur in Shakespeares Sonetten behalten Seele und Sache ihre vollen Gewichte ohne unio mystica.. wie in seinem Drama die Charaktere mit ihrer Luft und ihrem Verhängnis ganz eines sind, ohne doch ihre sicheren Grenzen zu zerlösen. Der Geliebte wird hier rückhaltlos zum Träger der menschlichen Werte und Zierden gesteigert, ohne seine Bestimmtheit zu verlieren und ohne seinen Behang zu bloßen Gleichnissen zu verdünnen. Auch der Austausch des Ich und des Du, wie im Sonett 62, verwirrt niemals die Sonderung und bleibt, trotz des unausgesprochenen Geheimnisses solcher Zweieinigkeit, eher dialektisch als mystisch, wie denn die aufhebende Nacht nur in wenigen Sonetten unmittelbar beschworen oder vergegenwärtigt wird, (60, 64, 65, 107, 146) meist nur lauernd, warnend, drohend dumpf und fern haltmacht an den festen, menschlichen Beziehungen, und noch jener Seelenaustausch als ein nachweisbares Liebesereignis erscheint.

Doch wie Wandel und Tod den Raum als Weltjammer oder Ichtrost in einigen Sonetten erweitern über die Personen und die Ge-

sellschaft hinaus worin der Liebesbund sich bewegt .. wie sie die Natur mit ergreifen, so wird auch die gesellschaftsbedingte Unehre und die persönliche Untreue an zwei Stellen gesteigert zu übergesellschaftlichen und überpersönlichen Verhängnissen des ewigen Menschentums, zu Natur- und Schicksalsmächten als Leid des Daseins (Sonett 66) und als Wollust des Fleisches (Sonett 129).
Sonett 66:

Dies alles müd ruf ich nach todes rast:
Seh ich Verdienst als bettelmann geborn
Und dürftiges Nichts in herrlichkeit gefaßt
Und reinsten Glauben unheilvoll verschworn

Und goldne Ehre schändlich mißverwandt
Und jungfräuliche Tugend roh geschwächt
Und das Vollkommne ungerecht verbannt
Und kraft durch lahme lenkung abgeflächt

Und Kunst schwer-zungig vor der obrigkeit
Und Geist vorm doktor Narrheit ohne recht
Und Einfachheit mißnannt Einfältigkeit
Und sklave Gut in dienst beim herren Schlecht.

Dies alles müd möcht ich gegangen sein,
Ließ ich nicht, sterbend, meine lieb allein.

Sonett 129:

Verbrauch von geist in schändlicher verzehr
Ist lust in tat, und bis zur tat ist lust
Meineidig, mörderisch, blutig, voll unehr.
Wild, tierisch, grausam, roh, des lugs bewußt.

Genossen wo gleich drauf verachtung trifft,
Sinnlos erjagt und gleich nach dem empfang
Sinnlos gehaßt wie ein verschlucktes gift,
Eigens gelegt daß toll wird wer es schlang.

Toll im verfolg und im besitz zumal,
Erlangt und im und beim erlangen wild,
Glück beim versuch und wenn versucht nur qual,
Erst: freudig hoffen, nachher: schattenbild.

Dies weiß jedweder .. doch nicht wie man flieht
Den himmel der zu dieser hölle zieht.

Beide Gedichte gehören zu den mächtigsten Bekenntnissen des Meisters: sie enthalten in gedrungenen Formeln den Grundstoff des ganzen Zyklus und die Grundstimmung seiner Weltschmerzdramen.. das Unrecht der Welt und die Selbstvernichtung des Lebens, zwei Gewalten die Shakespeares eigenes Herz bis an die Grenze des Verderbs quälten und bedrohten und zu deren Bann er seiner vollen Schöpferkraft und seiner wachsten Weisheit von Jugend auf bedurfte. Er hat diese Lehren lose verknüpft mit seiner Liebe in den Schlußzeilen, die mindestens in Sonett 66 beinah wie fremde Schnörkel wirken. Der äußere und der innere Fluch seines Lebens, mächtig genug für seine großen Weltschmerz- oder Weltekel-tragödien, ist hier keimhaft springend, fast epigrammatisch gepreßt in zwei Dutzend Zeilen. Sie können gelten als Vorspruch oder als Endurteil zu den ungeheuren Panoramen der sittlichen und sinnlichen Zerrüttung, die — Shakespeares Geheimnis — dennoch erscheinen als die herrlichsten Bejahungen der menschlichen Stärke und Fülle: „König Lear“ und „Antonius und Cleopatra“.

Immer wieder kehrt Shakespeare von solchen Ausblicken und Ausbrüchen zurück zu seiner besonderen Geschichte und zieht die weltschmerzliche Weite zusammen in die seelenschmerzliche Begier, Qual, Schmach seiner engen Gegenwart, in deren Mitte ein vornehm-leichter Jüngling steht und deren Raum — Hof und Theater — geschmückt und entstellt wird durch ferne und nahe Blicke, Winke, Reden von Berufsgenossen und dringlicher, lästiger von hohen Gönnern.

Diese Atmosphäre verschränkte sich unter dem Odem von Shakespeares Liebe und Sorge zu dem Drama der Drei: des Dichters, des Lords und der Schwarzen Dame, wovon die Sonette 127—152 Zeugnis geben. Man meint hier bei gleicher Heftigkeit und Schwere des Tons freieren Atem zu spüren oder auch nur den Mut ausladenden Bekenntnisses, die Lösung des Krampfes den jedes Wort an den Jüngling bekundet, als sei die doppelte Hemmung weggefallen die den Mimen vom hohen Herrn, den Mann vom Jüngling trennt in den Forderungen und Vorstellungen einer höchst gefährdeten und gefährlichen Gesellschaft. Der Kampf um die Frau und gegen die Frau, und sei es ein Kampf mit dem Freund, war als menschliches Verhältnis wie als dichterischer Stoff freier, leichter, sagbarer.. Sieg und Niederlage waren keine geheime oder geheimzuhaltende Versuchung, kein zartes und scheu gehegtes Rätsel, sondern bewährten einen Agon der die Augen der Welt ertrug, ja herausforderte. Noch die Liebe zu dem Jüngling gewann, von hier aus gesehen, ein vertrauteres Gesicht für die

Zeitgenossen — mochte auch neu und seltsam reizend sein daß der Dichter mit der Verführerin um den Freund rang, nicht mit dem Freund um die Verführerin. Denn wir dürfen nicht etwa, von der deutschen Lyrik her, die Gewalt des gesellschaftlichen Sehens und Gesehenwerdens unterschätzen wovon die Sonette, wie Shakespeares Dramen, trotz aller Gegenwart der übergesellschaftlichen Natur- und Schicksalsmächte zeugen. Daß Shakespeare die Horizonte in Verhängnis und Chaos hinein auch hier weitete ist mehr Notwehr gegen die Gesellschaftsmächte als Freiheit von ihnen. Noch in den Sonetten der Schwarzen Dame findet sich solch ein schützender Blick in die letzten Dinge (146):

Arm seel! du mitte meiner sündigen erde,
Erde voll frevel-kräften die dich hüllen:
Was trägst du not und leidest drin beschwerde
Um deine außenwand reich-bunt zu füllen?

Was wendest du bei also kurzer pacht
So große summe auf dein fallend haus?
Wird einst der wurm, der erbe solcher pracht,
Die last auffressen, geht dein leib so aus?

Dann, seele, leb auf deines knechts verlust
Und laß die müh, mach deine hab nicht schwer..
Kauf götter-frist für stunden voller dust,
Speis innen dich und außen glänz nicht mehr!

So speis am Tod der speist an jedermann..
Und Tod erst tot: kein sterben gibt es dann.

Und neben dem Shakespeare geläufigen Trost aus Ende und Dunkel bringt er noch einen anderen, der bei ihm seltener ist, vielleicht auch hier ermöglicht durch den seinen Zeitgenossen gemäßeren Vorstellungsbereich dem sein Werben um die Schwarze Dame angehört. Sonett 144 verklärt seine Doppelliebe zu einem Streit himmlischer und höllischer Geister um seine Seele. Milton kündet sich fernher an, doch muß man sich hüten, die Dämonen deren Kampfpreis Shakespeare sich fühlt zu theologisch, zu allegorisch zu nehmen: er bekennt hier nur abermals seine höchst persönliche, ganz irdisch-wirkliche Spannung im biblischen Gleichnis, das der Reformationszeit noch sinnfälliger, greiflicher war als uns:

Zwei lieben habe ich von trost und pein.
Gleich zweien geistern lenken sie mich ganz:

Der bessere engel ist ein mann hell fein,
Der schlimmere geist ein weib von düstrem glanz.

Zur hölle will mich ziehn das weiblich böse,
Kirrt mir den bessern engel von der seit,
Wünscht zum verderb, mein Heiliger sei der Böse,
Lockt schnöder gierde seine lauterkeit.

Und daß mein engel sich verkehrt zum feind
Vermut ich wohl, doch weiß ich nicht genau.
Da beide fern von mir, sich beide freund,
Deucht mir der engel in des andren klau.

Nur zweifl ich immer noch bis ich erkannt
Daß böser Geist den guten ausgebrannt.

Den Kampf selbst schildert er in den übrigen Sonetten wieder ganz kraft seiner nackten, beklommenen Seele als das Spiel der irdischen Leidenschaft. Dabei wagt sich sein sinnlicher Freimut, ja seine bei aller schmiegsamen Zartheit herrische Qual gegen die Schwarze Dame kühner hervor als gegen den blonden Jüngling sein Verlangen. Nicht Eros, sondern Aphrodite gibt ihm die Töne des Werbens und Vorwurfs ein, vergiftet und ermutigt schon durch das christliche Wissen vom Fleisch, während auch die sehnsüchtigsten Rufe der früheren Sonette sich unmittelbar an Sinn und Seele wandten. Die innige Begier züchtigt sich hier selbst mit jenem Wissen, und die Einleitung brennender Liebesgedichte mit der sachlich-kühlen Herabsetzung der Geliebten (127, 130) hat nicht ihresgleichen in der europäischen Minnepoesie. Doch diese grausame Einsicht in den Unwert und Trug der Brunst mindert nicht deren Herrschaft, und Shakespeare bejahte und verherrlichte den Schein mit dem unbarmherzigen Blick durch allen Schein hindurch. Er hob — ein Wunder auch seiner Dramen — aus der Kluft zwischen nüchternster Sicht und glühendster Sucht eine neue Feier: den Triumph der Erscheinung, gleichviel woher und wohin.

Die Schwarze Dame ist, anders als der blonde Jüngling, ein Geschöpf der Nähe, mächtig durch ihre Künste, Reize, Mittel, kurz — um es christlich bös zu sagen — durch ihr Fleisch, worunter nicht nur der tierische Stoff, sondern auch die sinnlich-seelische Strahlung, bis in ihre Listen hinein, begriffen wird. Der Jüngling ist, auch wo sein Leib ersehnt und gepriesen wird, ein geistiges Wunschbild, die Gestalt eines Verlangens aus dem man betet, dem Dichter der Renaissance

ein Entgelt für die verlorene Gottheit. Die Sonette an die Schwarze Dame zeigen ihn von ferne, hinter der Berückung und Umstrickung der süßen Verführerin, wie ein bedrohtes Gut, verlockt und befangen vom dunklen Dämon, dessen Züge und Kräfte mit Begier und Angst vergegenwärtigt werden .. nicht beschworen, wie der Geliebte, sondern geschildert, betastet, gewünscht und verwünscht. Der ferne Engel durchstrahlt beinah immer den brennend hiesigen Glanz und Schmelz der Hexe.

Die sinnliche süße und wilde Heizung der Schwarzen erwärmt noch kräuselnd und knisternd die leidvollen Spiele und Scherze um den Namen Will. So sehr diese euphuistischer Geschmack sein mögen, so unterscheidet sie von dem bloßen Wörter-reigen der frühen Komödien der überall fühlbare ängstige Griff des leidenden Geistes, der sich mit solchen krampfigen, nach außen modisch kunstvollen Tänzen hinwegtäuscht über die doppelte Leidenswahrheit: den drohenden Verlust des Ersehnten und die entwürdigende Hörigkeit im Bann der Begehrten.

In den Sonetten durchspielen einander, durchbebt von einer zusammengefaßten, vielseitigen und einheitlichen Spannung, die Verzweiflungen und Tröstungen der Liebe, vom seligen Aufschwung bis zum finstern Verzicht, die großen Erdgesichte und Schicksalsmächte mit den zeitlichen Künsten und Künsteleien. Weltgefüge und Wortspiel sind hier benachbart, ja verschwistert im großen Gefühl des Verlanlangens nach oben und unten, worin sich finden mit weitem Schwung oder engem Krampf, mit tönender Kunde oder leisem Zucken, der Fluch und das Gebet, die unerreichbare Wahrheit, der unentbehrliche Trug einer ganz irdischen, bis zur Vergötterung und Verteufelung hienieden verwirklichten oder vernichtigten Leidenschaft.

Wenn den Gedichten an die Schwarze Dame dann die beiden bukolischen Idylle vom Liebesgott dessen Fackel eine Nymphe im kalten Quell löscht angefügt sind, um das Sonettenbuch zu beschließen, so bezeugt dies künstlerische Verfahren die Shakespeare gemäße Eintracht von Spiel und Not, von Schauder und Scherz. Die Amor-sonette stammen nicht aus einem anderen Bereich als die leidvollen Liebesgedichte, aber sie verraten uns im kleinen den Dichter der die mächtigsten Vorgänge, ohne ihre Schwere zu mindern, mit leichter Hand und hellem Blick, ja mit dem Lächeln des Narren auf den Lippen, einem Haufen von Junkern und Bürgern spielweise preisgab.

Die Gewalt seiner Seele genügte nicht nur in gleicher Weise, sondern oft mit einer Bewegung den Gegensätzen die wir kaum zu-

sammensehen können: das teilt er mit dem mittelalterlichen Schöpfergott, den er nicht mehr anbetete, und mit der Schöpfungswelt der Renaissance, die nur er ganz in Menschen inkarnierte.

Daß wir die verschlossenen Sonette über den bloßen Wortsinn hinaus begreifen, bis in die Helle und Finsternis ihres Gehalts hinein, danken wir dem großen Dichter der sie eingedeutscht hat: Stefan George. Er hat ihre nüchterne Inbrunst erneuert, die auch vor der eigenen Qual nicht erblindet, sondern sie wahrnimmt als Bild und Gesetz wie den ewigen „Kampf von Mensch mit Mensch und Tier und Erde" wovon wir Zuschauer oder Opfer sind. Georges Worte sind die einsame Beute eines endschaftlichen oder beginnlichen, erdhaltigen doch nicht zeitläufigen Geistes. Shakespeare durchwirkt nicht hörig, sondern meisterlich den gesamten Vorrat seiner Zeit. Gemeinsam ist beiden die Glut und straffe Schwungkraft der hohen Seele, gleichviel ob am Mittag, am Abend oder am Morgen der gefährdeten Welt.

BEI GEORG BONDI IN BERLIN IST FERNER ERSCHIENEN:

SHAKESPEARE
IN DEUTSCHER SPRACHE

HERAUSGEGEBEN · ZUM TEIL NEU ÜBERSETZT VON

FRIEDRICH GUNDOLF

NEUE AUSGABE IN SECHS BÄNDEN
II. AUFLAGE: IN DREI DOPPELBÄNDEN

DIESE neue Ausgabe ist auf reinweißes, holzfreies Papier bester Qualität gedruckt und in drei handliche, gut ausgestattete Bände gebunden. Je 2 Bände sind in einen Doppelband gebunden. Das vollständige Werk in drei Doppelbänden kostet in dunkelblau Leinen (Buckram) M. 32.—, in braun Halbleder (Kalb) M. 42.—, in braun Ganzleder (Kalb) M. 75.—, handgebunden in Sammet-Kalbleder M. 180.—; alle Einbände haben Goldprägung und Goldschnitt.
Gundolfs Shakespeare-Übersetzung bringt Schlegels 17 Übertragungen, die einer allseitigen und planmäßigen Revision der inhaltlichen Verstöße, der sprachlichen Schiefheiten und der zahlreichen abschwächenden Verserweiterungen unterzogen wurden, und die Neuübertragungen der nicht von Schlegel verdeutschten Hauptwerke und der Epen, sowie die von Stefan George übersetzten Sonette.

SHAKESPEARE
UND DER DEUTSCHE GEIST

VON

FRIEDRICH GUNDOLF

VIII. AUFLAGE (26.—29. TAUSEND) GANZLEINEN M. 12.—